الهوية العربية وتحديات العولمة

سعد البازعي

مدخل:

كثيراً ما تكتسب الأشياء أهميتها عندما تكون مفقودة أو مهددة بالفقد، فتحتدم في مشاعرنا الرغبة في استبقائها وذلك باستعادتها من وجودها المهدد الساكن لنتأملها وقد أحكمنا القبضة عليها خوفاً مما يهددها بالزوال. بل ربما أضفينا على تلك الأشياء وألبسناها ما ليس منها، لا خوفاً عليها هي وإنما خوفاً على أنفسنا لتصير تلك الأشياء أسلحة ندرأ بها الخطر. والهوية، هذا المفهوم الطارئ على الثقافة الإنسانية يبدو في وضع قريب من الاحتمالات المثارة هنا منذ قفز إلى موقع المفهومية أولاً ثم إلى أولى مراتب الأهمية إبان العقود الأخيرة من القرن الماضي وعلى نحو ينبئ بغياب محتمل أو خطر مقبل. ولن نتعب كثيراً في تبين مكمن الخطر وأسباب الشعور به إذا ما تأملنا ولو لبرهة خارطة الثقافات المعاصرة وتحركاتها ضمن متغيرات الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية العالمية. فخارطة الثقافة تكاد تكون أقل الخارطات هدوءاً وانتظاماً نتيجة زحف المناطق على بعضها البعض، هيمنة البعض وهزيمة البعض وقلق البعض الآخر. لقد باتت الهوية شاغلاً أساسياً في الفكر المعاصر وفي كثير من مناحي البحث، لاسيما الاجتماعية والنفسية والأدبية، وقبل ذلك في التأمل الفلسفي.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذا الاهتمام الضخم في السنوات الأخيرة تمثل في عدد هائل من المؤلفات والأبحاث والمؤتمرات والأنشطة المختلفة. كلها منصبة على سؤال الهوية، تطرحه من زوايا وبهموم تتشابه أحياناً وتفترق أحياناً أخرى. واهتمامها لم يكن وليد اللحظة أو نتيجة طفرة فكرية، وإنما هو امتداد لهم إنساني قديم، فسؤال الهوية قديم قدم الإنسان وقدم انشغاله الاجتماعي والثقافي، قدم تأمله في نفسه وفي الآخرين. لكن ما حدث هو أن السؤال تعالى إلى مرتبة الاحتدام نتيجة لظروف كثيرة ومتداخلة سيكون من شأن هذه الورقة التأمل في بعضها سعياً للوصول إلى ما يعنيه السؤال للثقافات إذ تتشكل، الثقافات في مجموعها، والثقافة العربية في خصوصيتها ضمن التشكيل الإنساني العام. سؤال الهوية مطروح عالمياً، ومطروح في كل ثقافة على حدة، لكنه يكتسب حدة أكبر في بيئات ثقافية معينة نتيجة، مرة أخرى، لظروف يحتاج المتأمل إلى التوقف

عندها وتحليلها للوصول إلى مزيد من الفهم. سيكون البدء بالبيئة التي تنامى السؤال من خلالها، أو التي طرحته وانشغلت به وطورته.

أ- بيئة السؤال:

ليس من الصعب أن نتبين من مسح سريع لكثير مما يطرح اليوم حول الهوية أن طارحي السؤال والمنشغلين به هم غالباً من الأقليات الاجتماعية التي يشعر أفرادها بأن هويتهم مهددة على نحو ما. وحين نقول الأقليات فسيخطر بالبال تلك الفئات الاجتماعية التي تعيش ضمن شعوب كبيرة ومختلفة عنها، وهذه هي بالطبع المقصودة بالأقليات في الدلالة السائدة. غير أن عالم اليوم يحتم علينا أن نعيد طرح سؤال الأقلية نفسه -وهو جزء من سؤال الهوية. ففي عالم التشكيلات أو التكتلات الحضارية الكبرى والهيمنة بمختلف أشكالها، اقتصادية كانت أم سياسية أم ثقافية، يبدو مفهوم الأقلية قابلاً للتوسع، وعلى نحو يستوعب شعوباً أو مجتمعات بأكملها. ألا يمكن القول بأن الشعوب الإفريقية والآسيوية تبدو اليوم أقرب إلى الأقليات ضمن التشكيل الحضاري المغاير الذي تمثله الشعوب الغربية، أو ضمن التشكيل الحضاري الغربي المهيمن؟ إنها بالفعل أقلية لضآلة إسهامها في المعطى الحضاري، ولكثرة استهلاكها من ذلك المعطى نفسه. فهي وإن كثر عددها، أقل حضوراً وتأثيراً وبالتالي أكثر انسجاماً مع المواصفات المتعارف عليها للأقليات بالمفهوم، أي تلك الفئة الضئيلة وسط بيئة ضخمة تكاد تبتلعها.

من الضروري في اعتقادي أن نعيد النظر في مفهوم الأقلية ليكون المعيار في تحديده ليس العدد أو الكم، وإنما التأثير والغلبة. المجتمعات أو الشعوب الغربية في أوروبا والولايات المتحدة هي الكثرة تأثيراً وغلبة، وغيرها - مع استثناءات مهمة بالطبع، كاليابان وبعض دول جنوب شرق آسيا - فهم وإن كثروا عدداً فإنهم الأقلية، ليس في ضعف إسهامهم فحسب وإنما في معاناتهم من الهيمنة بأشكالها المختلفة هيمنة «الأكثرية الحضارية».

لهذا السبب كان سؤال الهوية مطروحاً لدى الأقليات بمفهوميها، التقليدي والمستجد، والذي يطرحه هي بطبيعة الحال الفئات المفكرة من الأقليات سواء كانت شعوباً أم جماعات. وفي الغالب فإن الفئة المفكرة أو النخبة، كما تسمى عادة، تطرح أسئلتها وهي أقلية ضمن أقلية، فهي أقلية إن كانت ضمن جماعة صغيرة تعيش في وسط اجتماعي وثقافي مختلف (الجالية العربية في أمريكا مثلاً)، أو إن كانت تعيش ضمن سياقها الاجتماعي والثقافي المعتاد ولكنها تظل أقلية ضمن أقلية. فهي حيثما كانت تعيش أقلويتها وتشتت انتمائها، فتتمثل نفسها ومن تنتمي إليهم وإن تفاوت مقدار الشتات وضعف الانتماء.

لكن المتأمل لخارطة الفكر المعاصر على المستوى العالمي سيجد أن السؤال حتى في وجود الأقليات وتحول كثير من الشعوب إلى أقليات كما ذكرت، لم يطرح بشكل متواتر وناضج إلا في البيئات الحضارية الضخمة في الغرب، لأن سؤال الهوية سؤال فلسفي وعلمي مركب، والطرح المركب بحاجة إلى سياق فكري من المعرفة المتراكمة وحوافز التفكير التي لاتتأتى عادة في البيئة البسيطة. غير أن اللافت بشكل خاص، كما سيتبين للمتأمل أن الذين طرحوا السؤال ويطرحونه على هذا المستوى المركب هم في الغالب ممن ينتمون إلى أقليات إثنية أو فكرية ثقافية من نوع ما. ومن هذه البيئات المتحضرة تسلل السؤال، شأنه شأن غيره من أسئلة الفكر والبحث المعاصرة، إلى الشعوب أو المجتمعات الأخرى التي أخذت تستشعر وضعها الأقلوي فتتلمس من خلاله علامات اختلافها وترى ما يهدد تلك العلامات فتلجأ إلى الهوية توكدها وتحفر حضورها أمام المد الكاسح من عولمة الآخر.

ب- تاريخ السؤال وتطوره:

من أكثر الأقليات التي أبدت اهتماماً بمسألة الهوية في العصر الحديث وعلى المستوى الفكري هي الأقلية اليهودية في أوربا. وكان تنامي السؤال وتبلوره لديهم على نحو ينبع من انشغالهم الاجتماعي والثقافي بوضعيتهم في المجتمعات الأوروبية التي غالباً ما اكتنفها العداء والاضطهاد. وكان التبلور الأول في ثقافة الأقليات اليهودية لدى

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

مفكرين مثل موسى مندلسون في ألمانيا أثناء القرن التاسع عشر. وكان من مظاهر التأزم في الهوية لدى مندلسون تخليه عن اسمه الأصلي «موسى ديساو» ودعوته اليهود إلى الاندماج في المجتمعات الأوروبية. غير أن ردة الفعل التي قوبل بها مندلسون في المجتمع الألماني المسيحي الذي لم يقبل التعددية التي حلم بها اليهود دفعته في مرحلة لاحقة إلى إعادة التأكيد على هويته اليهودية والانكباب على الموروث العبري يستمد منها القوة. وقد تكرر ذلك لدى مفكرين وكتاب يهود كثر في مراحل لاحقة وإن بصور متباينة مثل فرويد وسيمون في وجاك ديريدا.

من المفاهيم التي استأثرت باهتمام عدد من المفكرين اليهود فيما يتصل بمسألة الهوية مفهوم الاختلاف، والذي جاء كردة فعل لما لاقاه اليهود في ألمانيا النازية بشكل خاص وما تضمنته الفلسفة النازية من تأكيد على القومية الألمانية في مواجهة الأقليات. والاختلاف بالنسبة لليهود لايعني التباين عن غيرهم فحسب وإنما التفوق أو التميز الإيجابي. وقد سبق لفرويد أن قال: «لأنني يهودي وجدت نفسي متحرراً من الكثير من التحيزات التي ضيقت على الآخرين وحدت من قدرتهم على استعمال عقولهم..» وهو قول لايخلو من صحة، لكنه لا يصدق على اليهود فقط وإنما هي ميزة قد تتوفر للأقليات بشكل عام إذ تعيش شكلاً من أشكال الاضطهاد فتشحذ قدراتها من ناحية، وتمكنها من النظر إلى الأمور من زوايا مختلفة عن رؤية الأكثرية المحيطة.

غير أن مثل هذه الأطروحات التي تؤكد الهوية أو ترى قيمتها الفكرية تعرضت في السنوات الأخيرة إلى نقد مكثف من قبل عدد من المفكرين والكتاب المنضوين تحت لواء تيارات مثل مابعد الحداثة وما بعد البنيوية في الفكر الغربي. فقد أثيرت أسئلة كثيرة أدت في بعض الأحيان إلى التشكيك أو حتى الرفض لمفهوم الهوية على أساس أنه مفهوم تقليدي هش أو رجراج يحوطه الكثير من الأدلجة أو الأهواء الفكرية والسياسية التي تعبث به وتمنحه من القوة والدلالات ما لا يحتمل. ثم جاء من تأمل في المشهد الثقافي المعاصر في الغرب فوجد أن الهوية ليست بالثبات الذي يظن أحياناً، لاسيما بين المثقفين والكتاب. ومن أولئك الكاتبة الكندية/الفرنسية نانسي هيوستن التي نشرت مقالاً بعنوان «انحدار الهوية» ترى فيه أن الكتاب المعاصرين وهم من أقلية النخبة ينقسمون إلى ثلاث فئات: ذوي الهوية المركزية، وذوي الهوية المشتتة وأخيراً ذوي الهوية المزدوجة، وتضرب أمثلة عديدة لهؤلاء ليس من شأننا التوغل في تفاصيلها.

إلى جانب الوضع الماثل في الأدب الغربي المعاصر، نجد تحليلات تنظر في مفهوم الهوية من الزاوية الفلسفية أو الفكرية العامة فتثير من حوله الكثير من الغبار الذي يجعل من الصعب الاقتناع بجدوى الحديث عن مثل هذا المفهوم. وقد تعرض لهذه الآراء المشككة عدد من الباحثين الذين اتخذوا مساراً مغايراً، وفي طليعتهم أولئك الذين نهضوا بما عرف بالنقد ما بعد الاستعماري، وهم في الغالب من الأقليات الإثنية التي تعيش في الغرب، كما في حالة الناقد العربي/ الأمريكي إدوارد سعيد، الذي يعد رائداً لهذا اللون من النقد الذي ينظر في ما خلفه الاستعمار في الثقافات المستعمرة من ناحية وفي تأثير العقلية الاستعمارية على الثقافة الغربية نفسها من ناحية أخرى. وكان التأكيد على الهوية من جملة النتائج التي توصل إليها الباحثون في هذه الميادين بوصفها مفهوماً أساسياً في الثقافات غير الغربية وسلاحاً احتمت به تلك الثقافات في صراعها ضد الحضور الغربي سواء كان استعماراً مباشراً أم شكلاً غير مباشر من أشكال الهيمنة كما في ما يعرف الآن بالعولمة.

ج- الهوية في الثقافات غير الغربية:

في كتاب صدر باللغة الإنجليزية بعنوان «استعادة الهوية» تصدى بعض الباحثين إلى مسألة الهوية في سياق الجدل الدائر في الفكر الغربي المعاصر، لاسيما الصراع بين التوجه التقليدي المحافظ والتوجه مابعد الحداثي بما فيه من تطرف مناهض للتوجه التقليدي. ومن مقدمة الكتاب نتعرف على معالم الجدل الدائر بين الفريقين، فنلاحظ أن التقليديين يرون الهوية حقيقة قارة وأساسية لايعتورها الشك، بينما يرى

ما بعد الحداثيين أن الهوية أقرب إلى الوهم، وأنه يصعب الاعتماد عليها كمفهوم، وبالتالي ينبغي التوقف عن الحديث عنها إلا من حيث هي فكرة خيالية، على نحو يذكر بما رأينا قبل قليل في مقالة الكاتبة الكندية حول «إنحدار الهوية» وتلخص المقدمة الأطروحة الأساسية التي يصدر عنها الباحثون في كتاب «استعادة الهوية» بالقول إنها تقوم على ضرورة الاهتمام بالهوية كمفهوم وإن لم يكن بالضرورة على النحو البسيط الذي يدعو إليه التوجه التقليدي. ومنطلق الباحثين في هذا ما توصل إليه المفكر الهندي ساتيا موهانتي في نظريته الموسومة بـ «الواقعية مابعد الوضعية» والتي حاول فيها تأكيد منهج يتجاوز العقبات التي وضعها الفكر ما بعد الحداثي الغربي في وجه الأطروحات والمفاهيم التقليدية، مثل مفهوم الهوية. والواقع أن ثمة ما يشير إلى أن معظم الباحثين في الكتاب من أصول آسيوية أو غير غربية ويشتغلون بتدريس ثقافات تلك المناطق والبحث فيها في جامعات غربية، وهو ما يوحي بأنهم يجابهون الخطاب الغربي بموروثات مغايرة وغير متقبلة لبعض أطروحات الثقافة الغربية تماماً كما هو الحال في الدراسات ما بعد الاستعمارية إجمالاً حيث ينشط أناس كثر منهم، إلى جانب إدواردسعيد ، الهندي هومي بهابها والبنغلاديشية تشاكرافورتي سبيفاك – وهم جميعاً أساتذة متميزون في الجامعات الغربية – على نحو يؤكد مقولة ثقافة الأقليات إذ تحاول الاحتفاظ بما يميزها أو يميز الشعوب والثقافات التي تحملها كموروثات إلى جانب الثقافة الغربية.

في مقدمتها لكتاب «استعادة الهوية» تناقش الباحثة بولا مويا مفهوم الهوية في معرض تأكيدها لأهمية ذلك المفهوم وأهمية البحث فيه وفهمه. وتذكر في هذا السياق ثلاث نقاط هي:

١) أن إنكار الفكر ما بعد الحداثي الغربي لمفهوم الهوية أو للهوية نفسها لايزيلها أو يقلل من شأنها، فهي موجودة في مكونات الثقافة لاسيما تلك التي لم تتأثر بالمتغيرات الحضارية التي يصدر عنها مفكروا ما بعد الحداثة.

٢) أنه يمكن للهوية أن تكون أداة تحرر سياسي واجتماعي على الرغم من أنها كثيراً ما وظفت لصالح السيطرة والكبت في التعاملات الاجتماعية بين الطبقات والفئات المختلفة.

٣) أن فهمنا لهويتنا يؤثر في تعاملنا مع الآخرين والعالم إجمالاً وفهمنا لهم ولما حولنا سواء أنكرنا ذلك المفهوم من الناحية الفلسفية أم قبلناه، فلا أحد يعمل دون إحساس ما بالهوية أو الانتماء.

التأكيد على الهوية هو بالطبع ما لايحتاج إلى الدفاع عنه أو ضرورة أن يضطلع به كثيرون في العالم غير الغربي ممن لاتشغلهم من الغرب أطروحات الفكر ما بعد الحداثي بقدر ما يشغلهم الحضور العولمي الغربي حالياً، تماماً كما شغلهم من قبل الحضور الاستعماري الغربي، وفي الحالين التأثير الغربي على ثقافاتهم وانتماءاتهم ومن ثم على ما يرون أنه هوياتهم. ومن الأمثلة اللافتة هنا ما طرحه عدد من المثقفين الأفارقة والكاريبيين من ذوي الأصل الافريقي في منتصف القرن الماضي إبان حركة التحرر من الاستعمار. فقد لعبت الهوية دوراً أساسياً كأداة تحرر على النحو الذي تشير إليه الباحثة بولا مويا، كما ذكرت قبل قليل. ولم تكن الهوية بالنسبة لأولئك المثقفين سلاحاً ضد تعددية مهددة، وإنما ضد انمحاء الهوية تماماً أي ضد استعمار يطحن الوجود المختلف للشعوب المستعمرة أو يهمشها في أحسن الحالات.

من الأمثلة المميزة لذلك النشاط الإفريقي ما اضطلع به مثقفون ومبدعون معروفون مثل : ليوبولد سنغور وأيمي سيزار مارتينيك وفرانز فانون. واللافت هو أن أولئك المثقفين دعوا أولاً إلى الهوية الثقافية بوصفها شرطاً ضرورياً وسابقاً للهوية السياسية، وبحكم أن الهوية السياسية ستتحقق بعد الاستقلال بينما الهوية الثقافية ضرورية بوصفها أرضية لأي نوع من التحرر سياسياً كان أم غير ذلك. وكانت حركة الزنوجة التي دعا إليه سنغور ضمن ذلك التأكيد على الهوية، مثلما كان كتاب فانون «المعذبون في الأرض» الذي صار منطلقاً أساسياً للنقد ما بعد

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الاستعماري بين المفركين والنقاد ذوي الأصل الأسيوي والإفريقي في الغرب.

هذا التأكيد على الهوية في مواجهة مايهدد بمحوها هو مانجده حيث ذهبنا في ما يسمى الآن «العالم الثالث» العالم الذي كان في الصنف الأول من القرن العشرين إما مستعمراً في مجمله، أو في طور النشوء على شكل دول وشعوب مستقلة. ومن ضمن ذلك العالم يأتي بطبيعة الحال العالم العربي حيث كانت الهوية وما تزال مفهوماً أساسياً، بل حقيقة قارة في التكوين الثقافي والتطلعات الحضارية والسياسية في مواجهة الاستعمار، ثم بعد انقضاء الاستعمار في مواجهة قوى ومؤثرات متصلة به أو شبيهة له. ولعل صفة كـ «العالم الثالث» أحد المؤشرات على ما يهدد الهوية بما تتضمنه من شمولية تغلق باب التميز. ولكن مؤشرات أخرى كثيرة تظل ماثلة ومحركة من ثم لمسألة الهوية، منها مشكلات كامنة فيها وأخرى ناجمة عنها، وهو ما سأتوقف عنده فيما تبقى من هذه الورقة.

د- الهوية في العالم العربي - إشكالية الوحدة والتنوع:

طرحت الهوية في العالم العربي ضمن خطابين رئيسين: الخطاب القومي، والخطاب الإسلامي/ الأصولي، وفي كلا الخطابين لم تكن الهوية محل تشكيك على المستوى الفلسفي الابستمولوجي، كما هو الحال في الفكر الغربي المعاصر، على النحو الذي سبقت الإشارة إليه، ومن ثم لم تنشأ الحاجة إلى تبرير الحديث حول الهوية أو محدداتها وليس ماهيتها أو الحاجة إلى مناقشتها. الهوية في الخطابين حقيقة قارة لدى كل إنسان والمطلوب هو تحديد منابعها. وتحديد المنابع هذا لم يخل بطبيعة الحال من شروط أيديولوجية كان لوجهات النظر الشخصية والمصالح السياسية والثقافية دور في إملائها، مثلما أنه كانت هناك شروط موضوعية سواء استمدت من التاريخ أو الجغرافيا أو من الواقع السياسي المعاصر. وفي واقع الأمر أن طرح الهوية من هذه الزاوية كان ضرورياً وملحاً في وجه الظروف الكثيرة التي تحيط بالعالم العربي لاسيما على المستوى السياسي، إذا تذكرنا مراحل الاستعمار والاستقلال ثم بناء الدولة الوطنية والحاجة الملحة إلى بناء إطار للانتماء سواء كان عربياً أم إسلامياً.

لقد لعبت الهوية في الواقع العربي/ الإسلامي المعاصر دوراً تحريرياً من ناحية، ودوراً توحيدياً من ناحية أخرى، وهي في الحالتين أبعد ما تكون عن الهامشية التي انحدرت إليها - بتعبير الكاتبة الكندية - في بعض التيارات الثقافية المؤثرة في الغرب. غير أن البعد عن الهامشية، أو الأهمية الكبيرة التي احتلتها الهوية وماتزال في الحياة والثقافة العربية لم تعن غياب المشكلات أو التحديات سواء في فهم الهوية أو في نقل ذلك الفهم إلى حيز الواقع.

بعض الباحثين العرب الذين اهتموا بمسألة الهوية توقفوا عندها تحت مسميات مختلفة منها «الشخصية» ومنها «الذات» أو تناولوا مايمكن أن يعد من مكوناتها كالعقل العربي، إلى غير ذلك. والملاحظ أن معظم الذين تناولوا هذه المسألة جاءوها من زاويا علوم النفس والاجتماع والانثروبولوجيا، أو من حيث تلتقي علوم الاجتماع والأنثروبولوجيا بالعلوم السياسية كما في دراسة الشخصية القومية بأبعادها المختلفة. ولم يغب عن بعض أولئك الدارسين ما يكتنف الموضوع من صعوبات منهجية، غير أن ذلك لم يحل دون تقديم وجهات نظر يستوعب بعضها تلك الصعوبات ويتجاهلها البعض الآخر بعد أن يشير إليها إشارة مقتضبة. يقول محيي الدين صابر، الباحث المعروف والأمين العام السابق للمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، في ورقة بعنوان «تحديث الشخصية العربية» قدمها لندوة حول «التصور العلمي لتحقيق الوحدة العربية» (١٩٨٤) ونشرها في كتابه «من قضايا الثقافة العربية المعاصرة»:

«دراسة الشخصية القومية يحيط بها بصفة عامة، جدل واسع، حول منهجيتها في إطار العلوم الاجتماعية والنفسية؛ وذلك لأن الاتفاق على معايير موضوعية في تقويم ظواهر نسبية، متصلة بالقيم والاتجاهات ! من الأمر (هكذا) العسيرة منهجياً» ص٦٩.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

غير أن الباحث يطرح، وعلى نحو مباشر وسريع، الأسلوب الذي يمكن به تجاوز تلك المعضلة المنهجية: «ومع هذا ، فإن هناك مجالاً لرصد الحقائق التاريخية، وتقويم المنجزات الحضارية، في تراث تلك الشخصيات (الحضارية) ودراسة مقوماتها، وآثارها .. » المشكلة التي تواجه الباحثين في السياق الغربي في كتاب مثل «استعادة الهوية» الذي مر ذكره، والتي اقتضت منهم قدراً من التفكير والمعالجة، تلك المشكلة لاتؤرق الباحث العربي كثيراً أو تعيقه، لذا فهو ينطلق إلى مسألة تحديث الشخصية العربية التي هو بصددها، والتي يراها بشئ من الوضوح، محدداً التحدي الأساسي لتلك الشخصية بسؤال «هل يمكن أن نحقق التغيير ونحتفظ بخصائص الشخصية العربية؛ بحيث تكون رافداً من روافد هذه الحضارة الكونية؟ أم تذوب تلك الشخصية في خضم هذه الحضارة النمطية؛ الواحدية البعد؟» ص٧١.

باحث آخر، هو السيد يسين، يتناول أيضاً الشخصية العربية منطلقاً من الإشكالية المنهجية في دراسة تلك الشخصية، ومع أنه يمضي وقتاً أطول في مناقشة تلك الإشكالية إلا أنه لايلبث أن يجد الحل للدخول في موضوعه. ففي كتاب معروف بعنوان «الشخصية العربية بين صورة الذات ومفهوم الآخر» يشير الباحث إلى ملتقى عقد في تونس حول «الذات العربية بين الوحدة والتنوع» عام ١٩٧٨م قائلاً إنه «بالرغم من أن هناك إسهامات علمية جيدة قدمت في هذا الملتقى إلا أنه يمكن القول إن عدم الاتفاق على معنى ومدلول المفاهيم الرئيسية في الموضوع: الذاتية العربية أو الشخصية العربية أو الهوية العربية... إلخ، قد أبعد الملتقى عن أن يصل إلى حد أدنى من الاتفاق الفكري بين جمهرة الباحثين المشاركين فيه، بل أدى أكثر من ذلك إلى ضرب من ضروب التشتت الفكري نتيجة عدم التركيز على الموضوع الرئيسي للمؤتمر» ص١٣.

في مرحلة تالية من الكتاب يتوقف السيد يسين عند الشخصية القومية مشيراً إلى بعض التطورات التي أثرت في مجال دراستها في الغرب وكيف «أن الموجة التي تصاعدت مع الحرب العالمية الثانية واستمرت بعد انتهائها سنوات والتي أدت إلى ظهور بحوث ودراسات متعددة ومتنوعة عن الشخصية القومية قد انحسرت في الوقت الراهن.» وبعد أن يشير إلى ارتباط تلك الدراسات بأهداف توسعية غربية، أمريكية على وجه الخصوص، ويلخص الانتقادات التي وجهت إلى مفهوم الشخصية القومية يتساءل عن موقف الباحث العربي إزاء تلك التطورات فيختار موقفاً ماركسياً تبناه المفكر الألماني إريك فروم - «بغير الالتزام بكل مسلماته» - ليخلص من ذلك كله إلى أن «مفهومنا للشخصية القومية يرتكز على المفهوم الاشتراكي العلمي للشخصية الإنسانية» ص٦٢ وهذا المفهوم يرتكز بطبيعة الحال على المتغيرات الاقتصادية والاجتماعية والتاريخية في فهم الشخصية.

إن القضايا التي يطرحها الباحثان تأتي في صميم المسألة الشائكة للهوية أو الشخصية وهي مما لابد من تناوله حين يكون البحث في تلك المسألة. غير أنه بدا لي أن أسلوب أو منهجية التناول لدى الباحثين الغربيين يمكن أن تكون نفسها مفتاحاً لتلك المسألة في صورتها العربية. فإذا كان المنهج الذي يتبعه باحث ما أحد المؤشرات على وضع الدراسات في حقل من الحقول وكانت الحقول مما يؤلف الثقافة المعاصرة، فإن ذلك المنهج أو كيفية مقاربة موضوع الثقافة أو الهوية هو نفسه قابل لأن يكون دالاً على وضع الثقافة نفسها ومن ثم على وضع الهوية أو الشخصية الي تحملها تلك الثقافة. وفي هذا السياق أشير إلى ثلاث ملاحظات سبق أن ألمحت إلى بعضها:

أولاً : يعتمد الباحثان وإلى حد كبير على جملة معطيات نظرية ومنهجية غربية في بحثهما لموضوع الشخصية أو الهوية مثل مفهوم الشخصية القومية، والمنهج الماركسي.

ثانياً : ينتهي الباحثان في فهمهما للهوية إلى مفهوم واضح ومستقر نسبياً.

ثالثاً : يطرح الباحثان جملة مسائل هي في صميم البحث في قضية الهوية المعاصرة.

الملاحظة الأولى تقف بنا على أهمية الحضور الغربي في تشكيل الثقافة العربية المعاصرة ومن

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ثم في تشكيل مايمكن أن نسميه هوية تلك الثقافة أو هوية الإنسان الذي يحملها (ولا ينبغي أن يفهم من هذه الإشارة على أنها تتضمن نقداً للباحثين فالتفاعل مع الثقافة الغربية هي مما لامفر منه، بل هو في معظم الأحيان مطلوب وضروري).

أما الملاحظة الثانية فتأخذنا إلى سمة من سمات الثقافة العربية في العصر الحديث، وهي سمة الاستقرار الداخلي أو الانجذاب إلى الثبات في النظرة إلى الذات والعالم. وهذه بالطبع سمة نسبية تتصف بها الثقافة إجمالاً وليس الرؤية الفردية لدى بعض المنتسبين لتلك الثقافة، لاسيما النخبة المثقفة (وإن كان النموذج الذي رأيناه لدى الباحثين المشار إليهما قبل قليل يوحي بأن تلك السمة ليست بعيدة عن النخبة أيضاً).

أما الملاحظة الثالثة فهي التي تؤلف جملة المسائل الأساسية المتبقية لاستكشاف الهوية العربية. السمتان اللتان تشير إليهما الملاحظتان الأولى والثانية، أي الحضور الغربي والميل نحو الرؤية المستقرة للهوية، تشكلان طرفين متقابلين أو متناقضين تنزع الأولى بالهوية نحو العولمة والاغتراب وتعيدها الثانية إلى تراثها وواقعها الخاص، وبين الاثنتين تأتي المسائل الأخرى. ولنتأمل في تفصيل ذلك.

١- الهوية العربية بين العولمة والعالمثالثية:

من الصعب أن نحيط بموضوع كهذا في الحيز المتاح، وما يلي ليس سوى إلماحة لبعض المعالم الأساسية لظاهرة باتت معروفة من كثرة ماقيل فيها. فالهوية، وهي سؤال ما يميز الفرد أو الثقافة أو الأمة عما عدا ذلك، تصير سؤالاً محيراً حين تكثر المتشابهات وتختصر الكثير من المميزات في عدد قليل من الخطوط العامة المشتركة: اللغات المهيمنة ووسائل الاتصال المنتشرة وأشكال اللباس والطعام والتعامل والترفيه وأماكن الإقامة، إلى غير ذلك مما يحيط بالكرة الأرضية ويكاد يوحدها في قالب واحد، أو هوية واحدة هي تلك القادمة من النصف الغربي للعالم. فأين يكون التميز إذاً؟

الهوية العربية التي تأكل الطعام الأمريكي، وتقيم في الفندق الأمريكي وتحمل الشهادة الأمريكية أو الأوروبية وتتحدث الإنجليزية أو الفرنسية وتشاهد السي إن إن أو البي بي سي وتتواصل بالإنترنت، ثم تتبع منهجاً غربياً في البحث، أو تؤمن بالماركسية أو الليبرالية لتكتب بعد ذلك الرواية أو المسرحية هي -شئنا أم أبينا- هوية فقدت الكثير من اختلافها، هوية تعولمت إلى حد ما، وهذا يعني أنها تشابهت مع غيرها وحين نقول تشابهت مع غيرها فإن الذهن لاينبغي أن ينصرف تلقائياً إلى الآخر الغربي، فثمة متغيرات كثيرة رافقت العولمة وتركت أثرها على الهوية.

إن من أبرز آثار العولمة على المستوى الثقافي نمذجة العالم على غرار النمط الغربي، غير أنه إلى جانب تلك النمذجة الممتدة من الصين إلى إفريقيا، كانت هناك تطورات أخرى تنتج عن العولمة من ناحية وتقاومها من ناحية أخرى، وهنا أشير إلى مايطلق عليه «العالم الثالث» فهذا العالم الثالث، الذي ينتمي إليه العالم العربي على نحو ما يشكل في مجموعه، كما يبدو الآن، هوية مربكة تتظلل بمظلة العولمة، وتختلف عنها في الوقت نفسه. فمعنى الانتماء إلى العالم الثالث هو وجود جملة خصائص تميز هذا العالم (وهو أسيوي وإفريقي وأمريكي جنوبي في المقام الأول) وتضعه في منزلة ثقافية/حضارية تتصل بالمنزلة الغربية لكنها دوناً عنها. فدول آسيا وإفريقيا وأمريكا الجنوبية التي تؤلف هذا العالم تقع دون شك تحت الهيمنة العولمية للغرب، فتشبهه في كثير من سماتها، مما يشكل هوية عالمية أو عولمية من نوع ما. لكن ضمن هذا التشبه الشامل، ثمة واقع مختلف لدول ذلك العالم يجعلها تتشابه فيما بينها لتتخلق من جراء ذلك معالم هوية ضمنية أو داخلية عالمثالثية.

فما هي يا ترى سمات هذه الهوية العالمثالثية؟ من تلك السمات أنها مزيج للهوية المحلية، أي للمؤثرات الثقافية الداخلية من لغة ودين وموروث شعبي إلخ، مع المؤثرات الخارجية الغربية بطبيعة الحال. وللتعرف على هذه السمة عن قرب لابد من النظر في تأثير لغات عالمية مثل الإنجليزية والفرنسية على اللغات المحلية، ضمن التأثير

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الثقافي الغربي على الأنماط أو المعطيات الثقافية الأخرى سواء تمثلت في السكن أو المأكل أو الملبس أو الفنون بأنواعها. فدخول كم هائل من المفردات والتراكيب اللغوية الغربية في لغات العالم الثالث، وهو موضوع كبير بحد ذاته، يسفر عن تأثير بنيوي عميق في اللغات المحلية نشاهده حيث ذهبنا اليوم وإلى حد أن هناك مفردات إنجليزية تحديداً صارت مألوفة في كل مكان تقريباً. وإذا كانت الإنترنت وهي من أبرز المفردات العالمية اليوم، تركت أثرها على هذا الجانب اللغوي وغيره فإن الإنتاج التلفزيوني والسينمائي الأمريكي يترك أثراً آخر بتوحيد العالم الثالث في هوايات مشاهدة متقاربة تؤثر أثراً عميقاً في الثقافات المحلية وتساعد على تقريبها من بعضها البعض.

غير أن التقارب المشار إليه، وتشكل هوية مشتركة نتيجة له، لاينسينا التنوع الداخلي بما له من أهمية، لاسيما أنه ناتج كما ذكرت مسبقاً عن مقاومة داخلية للمؤثرات الخارجية. وهذه المقاومة هي المنبع الأساسي للهوية الثقافية، وهي في حقيقتها أشبه ماتكون بمقاومة الأقليات حين تدافع عن نفسها، فشعوب العالم الثالث تتحول تحت ضغط العولمة الغربية سياسيةكانت أم اقتصادية أم ثقافية، إلى أقليات تدافع عن اختلافها وموروثاتها محاولة ألا تذوب فيما أسماه محيي الدين صابر «هذه الحضارة النمطية الواحدية البعد». وهي مضطرة لهذا لأن البديل هو العزلة والتخلف. ومن هنا كان دفاع تلك الشعوب/الأقليات عن اختلافها قائماً على الحاجة إلى التمييز والاختيار قد الإمكان فهي تستبقي بعض ما في ذلك الغزو وترفض البعض الآخر وتحاول أن تؤثر على ما تستبقيه بأن تلونه بلون محلي، فتصطبغ المفردات مثلاً بصبغة محلية أو تدخل في سياق اللغة السائدة، وتتجاور الملابس بين قادم ومحلي، وتتآلف العادات الاجتماعية القادمة مع عادات متوطنة لينتج عن كل ذلك مزيج جديد يختلف عن الثقافات المحلية وعن الثقافة الغربية القادمة. لقد لاحظ علماء اللغات مثلاً اختلافات واضحة بين الإنجليزية المتحدثة في الهند وتلك المتحدثة في شرق آسيا، مثلما لاحظوا اختلافات بين الفرنسية الإفريقية والفرنسية الفرنسية، وفي كل الحالات فإن المزيج اللغوي الجديد لا هو بالمحلي الخالص ولا بالأجنبي الخالص. بل إنه حتى الطعام السريع المنتشر نتيجة العولمة في بعض بلاد آسيا تآلف مع الأطعمة المحلية وخرج مزيجاً مختلفاً فأخذت مطاعم مكدونالد مثلاً تقدم في الصين أطباقاً صينية وتضيف بعض النكهة المحلية إلى أطباق أخرى وذلك لاجتذاب الزبون ومساعدة السلعة على التوطن. ولربما أمكن قول الشيءنفسه عن الأطعمة الصينية أو الهندية أو العربية المقدمة في بعض البلاد الغربية أو خارج بلادها الأصلية إجمالاً.

حين ننظر إلى الثقافة العربية المعاصرة نجد أن مكوناتها الرئيسة قد تأثرت بشكل واضح بالعولمة والعالمثالثية معاً. فاللغة العربية التي تأثرت من قبل بما أحدثه الاستعمار من تجزئة وتغريب، عادت لتعاني من الهجمةالواسعة للغات الأجنبية وفي طليعتها اللغة الإنجليزية التي تحقق اليوم توسعاً هائلاً على حساب العربية، ونظرة واحدة إلى شوارع المدن والقرى في الدول العربية تكفي للتذكير بذلك الشتات اللغوي الكاسح ناهيك عن لغة التخاطب ومدى تأثرها. فإذا أضفنا إلى ذلك غربة اللغة العربية عن كثير من العلوم المعاصرة (الطب، الحاسب، الهندسة، بل وحتى بعض العلوم الإنسانية) تبينا حجم التعرية التي أصابت هذا المكون الرئيس من مكونات الهوية.

أما المكونات الأخرى للثقافة ومعها الهوية فمن الصعب أن نقول إنها أقل تأثراً. يكفي أن نلاحظ حجم التأثير على الأطعمة والألبسة ووسائل الإنتاج بكل أنواعها من ثقافية وإعلامية وترفيهية. فالمطعم الأمريكي والفرنسي متفوق في المبيعات أو منافس على أقل تقدير لأي مطعم عربي، والمسلسل الأمريكي يحقق انتشاراً كاسحاً لرخص ثمنه من ناحية وإقبال المشاهدين ومن ثم المعلنين، على وقته الثمين، والصحف الغربية تباع في كل مكان، ومحطات البث الغربية تشاهد بإقبال كبير، ولبعضها مصداقية لاتنافسها فيها أية محطة عربية (التلفزيون البريطاني «بي بي سي» مثلاً).

في هذا السياق من تأثر الهوية يتضح تأثير العالمثالثية في الجانب اللغوي إذ تتخلق لهجات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هجينة لاهي بالعربية الواضحة ولا بالإنجليزية الصحيحة، تماماً كما يحدث للغة التاغالو في الفلبين، و للغات أخرى في إندونيسيا وإيران والهند وغيرها. ويلاحظ في هذا الصدد أن الجملة لدى الكثيرين لاسيما لدى المتعلمين تأتي أحياناً بنصفين، نصف إنجليزي وآخر عربي، أو نصف فرنسي وآخر عربي. ولأن اللغة ذات صلة عضوية وحيوية بالتفكير خاصة وبالثقافة إجمالاً فإن تأثيرها على الهوية أعمق من غيره، ففيها يمكن ملاحظة مختلف التأثيرات كما أن التهجين اللغوي في المفردات والتراكيب يحدث نوعاً من تداخل الأنساق في طرق التفكير وتحدث عبارات ومفردات بلا تاريخ خاص، أي بعيدة عن بنية الثقافة والبيئة، مما يمكن أن يكون ذا أثر سلبي على التفكير ومن ثم على سلامة التعبير من حيث التماسك والمنطقية.

كما أن من مظاهر التهجين العالمثالثي ما يحدث للعمارة في مختلف أنحاء العالم العربي، وبشكل خاص في المناطق التي شهدت قفزات حضارية مفاجئة كالمملكة العربية السعودية ودول الخليج. فسيلاحظ المشاهد أن ثمة فوضى معمارية تتقاطع فيها التصاميم والأنساق المعمارية دونما ضابط من رؤية فلسفية تعبر عنها، أو حاجة بيئية تلبيها. فالأسقف القرميدية تقف إلى جانب الأسقف التقليدية الطابع، وبناء المنازل بالإسمنت المسلح يقف إلى جانب البناء بالحجارة، مع تزايد الرغبة حالياً لاستعادة وتطوير مواد البناء القديمة كالطين إلى غير ذلك. وقس على اللغة والعمارة كثير غيرها من مظاهر الثقافة.

العناصر المحلية في المزيج أو الهجين المشار إليه نابع بطبيعة الحال عن المرتكزات الأساسية للثقافة ومن ثم للهوية، وهي مايحتاج إلى وقفة خاصة وإن لم تفها ماتستحق.

٢- مرتكزات الهوية العربية:

الهوية العربية تقوم على عدد من المرتكزات المعروفة وفي طليعتها الدين (وهو الإسلام غالباً) واللغة والتراث الحضاري وماينطوي عليه ذلك كله من عمق تاريخي. وفي مواجهة المؤثرات العولمية سواء في دفعها للهوية العربية باتجاه الغرب أو باتجاه العالم الثالث تشكل تلك المرتكزات قوى مثبتة للهوية، تدافع عنها وتمدها بالصلابة الداخلية، لكنها في الوقت نفسه لاتستطيع أن تحميها حماية كاملة. وقد شهدت الهوية العربية، كما سبقت الإشارة، تغيرات كبيرة حفرت عميقاً في بنية تلك الهوية. غير أننا مع ذلك نستطيع أن نشير إلى الهوية كمعطى مؤثر، أو كحضور بارز، يمنح الإنسان العربي معنى أساسياً ودافعاً للوجود والعمل.

ماحدث لم يكن تضعضع المرتكزات المشار إليها، وإنما تغيرها بأقدار متفاوتة فيما بينها وتبعاً للمؤثرات المحلية ضمن العالم العربي نفسه. كما أن دور كل منها في تثبيت الهوية يتباين من مكان إلى آخر في أنحاء العالم العربي. فالدور الذي يلعبه الدين في منطقة قد لا يلعبه في منطقة أخرى، وهكذا هو الحال مع اللغة وغيرها. والمؤكد هو أن كلاً من المرتكزات المشار إليها مرت بتقلبات كثيرة في العصر الحديث، أي منذ النهضة الحديثة في أواسط القرن التاسع عشر تقريباً، وتأثر بعوامل عديدة دفعت به في اتجاهات مختلفة وتركت أثرها على تكوينه. ولو أخذنا المد الإسلامي منذ بداية العصر الحديث فسنجد مثالاً مناسباً وأساسياً لما نشير إليه. فد تزامن ذلك المد بالصورة الإصلاحية النهضوية، سواء على يد محمد بن عبدالوهاب في الجزيرة العربية، أو على يد جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده وغيرهما، مع المد العلماني القادم من الغرب، أو الذي استمد مزيداً من القوة من الغرب. والمد العلماني بصورته الغربية المتمثلة بالمعطيات الفلسفية والعلمية والثقافية بشكل عام، لم يكن في حقيقته سوى نموذج مبكر للعولمة الثقافية الغربية التي استنفرت القوى المحلية بصورتها الروحانية ، ولما لم تحسم المعركة لصالح أياً من القوتين كان من الطبيعي أن يستمرا ليصيرا مكونين رئيسين من مكونات الهوية الثقافية العربية، التي ستبدو لنا الآن بهيئتها المتعددة، هوية عربية ذات بعد ديني وهوية عربية ذات بعد علماني، ولم يكن الصراع المتصل حتى اليوم بين المد الأصولي من ناحية وتيارات

التحديث والتنمية إلا امتداداً للقوتين معاً في تشكيل الهوية وتعديدها.

ولعل من الغني عن القول أن التأثير على الهوية العربية يعني بشكل عام التأثير على الواقع السياسي والاقتصادي والتربوي إلى آخر المنظومة الحياتية. فالدولة العربية الحديثة تحمل مزيجاً من الهويتين المشار إليهما، الديني والعلماني بنسب متفاوتة وعلى نحو يتغير من مكان إلى آخر. فليست الدول العربية متساوية في هذا المزيج كما أنه لاتوجد دولة دينية بالكامل أو علمانية/دنيوية بالكامل. ولاشك أن للموقع الجغرافي والظروف التاريخية دوراً مهماً في تحديد أي من الاتجاهين تشكلت فيه الدولة العربية بهويتها المشار إليها. فالقرب من الغرب والتعرض للاستعمار، مثلاً كانا عاملين مهمين في تكثيف البعد العلماني/التحديثي لبعض الدول، وإضعافه في دول أخرى، مما ترك أثره على مساحات واسعة من الهوية الفردية والمجتمعية على حد سواء. وكان تأثر النخبة المثقفة بهذين العاملين وغيرهما طبيعياً. فالبعدان العلماني والديني ينعكسان إلى حد ما في الخطابين القومي والأصولي على التوالي، وقد سبقت الإشارة إليهما عند الوقوف على الرؤية الفكرية والبحثية العربية لمسألة الهوية، وإن كانت العلاقة بين الأبعاد والخطابات ليست آلية أو ضرورية كما قد يبدو لأول وهلة.

٣- الهوية في ظل التعددية السياسية:

التأثير الأعمق على الهوية العربية من الناحية السياسية كان بالطبع تجزئة الدولة العربية بعد فترة الاستعمار والحرب العالمية الثانية. وكانت نتيجة ذلك هي التناقض الي أشار إليه محيي الدين صابر بين «مفهوم الشخصية الحضارية الواحدة، التي هي حقيقة الأمة، وبين مفهوم الدول المتفرقة ذات السيادة الإقليمية، وهو التناقض الذي عده من الإشكاليات الأساسية في أي عمل عربي»(ص٧٣). والحق إنه من الإشكاليات الفريدة في ظروفها وكثير من سماتها وإن تماست مع ظروف وسمات سياسية وثقافية في مناطق أخرى من العالم (ألمانيا المجزأة، مثلاً) فالبنظر إلى تلك الإشكالية تبدو الهوية متعددة أيضاً وإلى الحد الذي يثير السؤال حول الشخصية الحضارية نفسها.

إن وجود الشخصية الحضارية أو الهوية المشتركة على مستوى العالم العربي يؤكده حديثنا عن «عالم عربي» و«وطن عربي» وتسنده مرتكزات الهوية المشار إليها قبل قليل. لكن إلى أي حد، وحتى متى، ستستطيع هذه الشخصية الحضارية الصمود في وجه العقود المتتالية من التفرق؟ وهل الجامعة العربية والمنظمات الإقليمية والاتفاقيات كافية للحفاظ على الهوية المشتركة؟ هذه أسئلة يصعب الإجابة عنها هنا، لكن المؤكد هو أن هناك عوامل مثل العولمة لايبدو أنها تخدم مثل ذلك الهدف، مما يعيدنا إلى السؤال الذي ابتدأنا به هذه المطارحة، وهو سؤال الفقد: أليس طرحنا لإشكالية الهوية وتفكيرنا في واقعها ومستقبلها موشراً بحد ذاته على الخطر المحدق؟ قد لايكون ذلك، ولكن عدم العمل الجاد على كل المستويات قد يجعل المشروع العربي القادم، ليس الحفاظ على الهوية، وإنما «استعادتها» تماماً كما هو مشروع أولئك الباحثين العالمثالثين في الغرب.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

المراجع:

١- محيي الدين صابر: من قضايا الثقافة العربية المعاصرة (بيروت: المكتبة العصرية، ١٩٨٧م).

٢- السيد يسين: الشخصية العربية بين صورة الذات ومفهوم الآخر: (بيروت: دار التنوير، ١٩٨٣م).

1- Mohanty, Satya P. Literary theory and Claims of History. Ithaca, N.Y.: Cornell University, 1997.

2- Moya, Paula M. L. & Michael R. Hames-Garcia, eds. Reclaiming Identity: Realist Theory and the Predicament of Post-modernism. Berkeley: University of California Press, 2000.

سحر الكلمات وكلمات السحر

فالح بن شبيب العجمي

لايشك أحد في أهمية اللغة للناس جميعاً أفراداً ومجتمعات؛ إذ يتواصل الناس بواسطتها وتلبي حاجات الفرد الأساسية علاوة على تلبيتها لحاجاتهم النفسية الفطرية، لكنها - مع ذلك - لفرط ضرورتها لايهتم بها كثير من أفراد المجتمع الذين يستخدمونها بشكل بدهي، ولفرط بداهة استخدامها قد لايفهمها كثير من مستخدميها أو لايعنون بمعرفتها وفهم علاقتهم بها أو علاقتها بهم وتسييرها لحياتهم.

ما دامت اللغة تشبه الصحة في علاقتها بالإنسان فلماذا لانسمع الناس يتساءلون: كيفة اللغة؟ أو: عسى أن تكون اللغة في أتم حال؟ ولماذا لا تنشأ مستشفيات للعناية باللغة أو مراكز للتحصين من الفشل أو العسر اللغوي؟

غير أن اللغة سلاح - كما أسلفنا - يحتاجه المرء ويستخدمه الناس جميعاً والسلاح له استخدامات متعددة. وهنا تبتعد اللغة عن الصحة، وقد تكون أداة ضارة أو غير ذات جدوى للفرد والمجتمع في بعض وظائفها وهذا الجانب بالذات هو ما نعنيه من إمكان عدم فهم مستخدمي اللغة بعض وظائفها المضللة والمدمرة في بعض الأحيان؛ فإن نصوص اللغة تكاد تكون جذابة في بعض الحالات وغير موافقة لوظائفها المتفقة مع وظائف الصحة العامة ويكون لكلماتها في المنحى الآخر سحر يشبه السحر الأسود (وفي الكلمة الأخيرة كزازة آتية من سحر كلمات اللغة وفظاظتها، وإلا فاللون الأسود جميل وأنيق في كثير من أمور الحياة).

لماذا إذن يبتكر الإنسان شيئا ضاراً أو فيه ضرر بل ويصبح محتاجاً إليه؟ هل اتخذ الإنسان اللغة عادة فأصبح مدمناً عليها كما يدمن المدخن على سيجارته؟ وهل تشبه أسلحة البشرية الأخرى التي ابتكرها الإنسان، ثم أصبح يبحث عن وسيلة للتخلص منها؟ وهل الإنسان -كما يقال - حيوان سياسي؟ وإذا كانت وسيلة السياسة إجادة استخدام اللغة، فهل الإنسان حيوان لغوي (أو حيوان ناطق) أو هل هو الحيوان الناطق الوحيد؟

كلها أسئلة لايمكن الإجابة عنها بصراحة وموضوعية، لأن وسيلة الإجابة ستكون اللغة والمجيب سيكون الإنسان، ولايمكن للإنسان أن يدين نفسه، كما لايمكن أن تكون اللغة منصفة في وصف نفسها. فربما يكون الموضوع الأسهل والتساؤل الذي يمكن الإجابة عنه: أيهما يظلم الآخر؟ هل الإنسان ظالم للغة؟ أم أنه يخضع لها؟.

لابد من أجل الحكم في هذه القضية من تشريح خصائص اللغة أولاً، لأن الإحاطة بماهية اللغة من أصعب الأمور التي تواجه علماء اللغة والباحثين في الحقول العلمية الأخرى المجاورة كعلم النفس وعلم الاجتماع والفلسفة وغيرها. وإذا قسمت خصائص اللغة - كما جرت العادة تقليدياً - بشكل يجعل الإنسان محور ذلك التشريح، فإننا سنتخلص إلى :

إيجابيات اللغة :

بالإضافة إلى كونها حاجة غريزية يحتاجها المرء من أجل استقراره النفسي وشعوره بالأمان ضمن منظومة اجتماعية معينة، بدءاً بالأسرة والأصحاب وانتهاء بالمجتمع والأمة والبشرية فإنها أيضاً وسيلة أساسية لتحقيق التعاون بين الأفراد والجماعات وإنجاز الأعمال المشتركة التي يحتاج بناؤها إلى جهود تراكمية عبر الأجيال بما ترسخه تلك الجهود من خبرات موروثة لايمكن تناقلها دون استخدام اللغة.

ويمكن أن تعد اللغة أيضاً أحد مداخل العلاقات الطيبة بين الناس وركيزة أساسية لبناء عرى الصداقة وبقية العلاقات الاجتماعية الأخرى، التي يلجأ إليها المرء ليس من أجل عيشه وعمله فحسب، بل من أجل راحته ووجود سند يشكل دافعاً له للاستمرار في العمل والحياة.

ولايغيب عن البال مايمكن أن تمثله اللغة أيضاً من عناصر تشويق وترفيه يستخدمه الإنسان والكائنات الأخرى التي تتباين في تكوينها اللغوي ودرجة إتقان نظام التواصل من أجل سعادة وقتية تنتج عن استخدام الرمز أو سرور بالاجتماع لاتستطيع التعبير عنه عضلات الإنسان أو الكائن الآخر. فيلجأ إلى اللغة ذات الإمكانات الأكبر للتعبير عن ذلك السرور، أو حتى عن امتعاض من حدث سيء أو مشاركة للآخرين وغيرها من المآرب التي تنجح اللغة في المساعدة على إتمامها.

سلبيات اللغة :

لا يعني عندما نتكلم عن تلك المجالات الرحبة لاستخدام اللغة بشكل إيجابي أنها ذات طابع إيجابي في تداولها أو مساهمتها في تقدم الكائن البشري، بل توجد لها آثار سلبية في كل استخداماتها المتقدمة. وربما يُركَز هنا على هذه الجوانب، لأنها متروكة دون العناية التي تستحقها من الباحثين أو الهواة الذين تستهويهم ألعاب اللغة دون إدراك خطورتها، أو أنها تخدعهم في بعض الأحيان.

أسوأ هذه السلبيات مرتبط بطريقة اكتساب اللغة واستخدامها. ودون الدخول في نظريات تحصيل اللغة وطرق استخدامها، نشير إلى أن مانعنيه هنا هو تكوّن الغرف المستقلة بعضها عن البعض الآخر داخل الدماغ لدى كثير من الناس وفي كل المجتمعات: وفي كل غرفة ينشأ منطق واقعي (وبالتالي لغوي) مختلف عن منطق الغرفة الأخرى. وحتى تتضح هذه العملية لابد من التمثيل، ومن ثقافة أخرى لئلا يساء الفهم: تسأل شخصاً بسيطاً غريباً عن جدوى سباق التسلح، فيجيبك بمنطق معقول بعدم جدواه، وأن الساسة والمنتفعين هم من يؤجج ذلك السباق، بل ويضيف بأنه على استعداد لأن يصوت بتأييد أن ينقل هؤلاء الساسة (أو الديكة المتصارعون) إلى نقطة نائية في أقصى جزيرة في المحيط، ليتصارعوا كما يروق لهم. فتسأل الشخص نفسه بعد لحظات عن رأيه في قرارات اتخذت بشأن تصدير السلاح وتزويد المناطق المتوترة بكل ما يطلب من سلاح، فيفاجئك بإجابة تختلف عن منطق الإجابة الأولى: فهو غير معارض لذلك العمل غير الأخلاقي، لأن توقفه يعني فقدان الناس وظائف عمل . ففي هذه الحال كان استخدام اللغة نابعاً من غرفة خاصة بالمصالح، وهي غرفة تختلف عن الغرفة الأولى، ومايحكمها من منطق. ولئلا يتصور أحد أن الشخص كان فرداً واحداً متناقضاً أو كان يجامل أو يخدع السائل في جوابه الأول، فإن هذا المثال كان من تجربة علمية قام بها الكاتب مع عدد مقنع علمياً، وروعي في اختيارهم أن يكونوا ذوي قناعة بكلا الاتجاهين من خلال وقائع عملية واختبارات نفسية.

أما السلبية الثانية الرئيسة، فتتمثل في كون تخزين الأفكار اللازمة لاستخدام اللغة يجري وفق طريقة تحكمها غالباً قوالب جاهزة. ولذلك تتصل بعملية تخزين الأفكار الموضوعية أفكار أخرى متحيزة وعنصرية وذاتية، وعندما يأتي دور

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الإفراغ تصبغ تلك الخبرات اللغوية بظلال التحيز أو العنصرية أو الذاتية في كثير من الأحيان. ففي هذا السياق نجد مثلاً دلالات لغوية معينة قد ارتبطت بالرمز الدال على الكائن الحي الذي نسميه «الحمار»، حيث أصبح في الثقافة العربية يدل على الغباء بسبب ارتباط ذلك الرمز، عند التخزين الموضوعي، بتلك الأفكار المتحيزة التي ربطت -ظلماً- بينه وبين الغباء، أو جعلته رمزاً لتلك الدلالة، مع أنه حيوان صبور ومطيع وأذكى من بعض البشر. ومن أمثلة ما يُصبغ بصبغة عنصرية ما أصبح مرتبطاً ببعض العبارات أو التعابير الاصطلاحية التي تعيب في مضمونها فئة معينة مثل: قلبه أسود (مع أن سواد اللون لايدل على حالة مرضية مرتبطة بالقلب). ومن حالات الصبغة الذاتية مايقوله بعض المستخدمين من عبارات التعميم لما يراه عن موضوع يتحدث عنه مثل: كل الناس يريدون ذلك، وغيرها من إفرازات الذات المتضخمة التي لا تتيح اختلاف الرأي.

ويرتبط بالطبع بهاتين السلبيتين سلبيات فرعية عديدة؛ بعضها بفعل الفكر البشري وهمّ الصراع بين جماعاته وبعضها بفعل الثقافة المحلية لمجتمع معين وكون السيادة فيه لتيار غير متزن فكرياً. ولاتخلو عوامل التكون أيضاً من أسباب داخلية في اللغة ذاتها، بسبب المتعة الفكرية عند بعض فئات مستخدميها في التلذذ بتلك الألعاب التي لاتلبث أن تصبح معياراً اجتماعياً يتسرب إلى قوالب اللغة، وتتشربه الأجيال التالية بوصفه جزءاً من الموروث.

هذه السمة الأخيرة من سمات اللغة هي مايجعل المتنفعين - من ساسة يريدون السيطرة على شعوبهم أو شيوخ طريقة يريدون استلاب ألباب مريديهم - يحاولون استغلال ذلك السحر في الكلمات التي تتراقص أمامها الجماهير. وقد قاد هذا المنحدر شعوباً كثيرة في التاريخ إلى تصديق ماتردده الفئة الأولى أو الثانية، وأدى إلى إيمان مطلق لدى العامة بعظمة الأفراد الداعين إلى دعوات غوغائية هدفها إيجاد السكرة لدى الجماهير وصناعة القناعة بمثالية واقعها، ثم وصم المجتمعات الأخرى بما يخالف تلك الطبيعة المثالية. فنشأت في تاريخ البشرية مصطلحات أساسية في معجمات اللغات القومية مثل «البرابرة» و «البربرية» تحدد على أساسها هوية المجتمع القومية، ويقابل ذلك هوية المجتمعات الأخرى المختلفة.

وفي مراحل تالية تبدأ فئات المجتمع الأخرى - واعية أو غيرواعية - بسلوك الطريقة نفسها. فكما أن المعرفة من أقوى وسائل الابتزاز لدى الإنسان، فإن اللغة يمكن أن تعد من أقوى وسائل الافتراء. حيث تصبح «الحقيقة» شبه غائبة، وتتحد المعرفة والسلطة في سبيل حجب الحقيقة عن العقل، فيوضع سياج شائك حول الحقيقة، ويدعى بأنها صعبة المنال وعرة المسالك لايمكن الوصول إليها بسهولة. بينما هي في الواقع حبيسة الأسوار مسجونة في كل دار بلون من الألوان. أما الفئات التي تصنع تلك الأسوار وتحافظ على استمرارها فهي من يتوسع في تبريرات الفئتين الأوليين، ويستخدم وسائل اللغة من عبارات جاهزة وأفكار مقبولة وأمثال تخدم دوران البكرة.

هل اللغة هي مصدر ذلك التلوث، أم أنها وسيلة محايدة؟ وفي كلتا الحالتين كيف يمكن غسل اللغة من ملوثاتها؟

من يرى اللغة بريئة مما تحتويه من عناصر الدمار فهو كمن يرى في شاشات البورصة أرقاماً تتصل بالرياضيات، أكثر من اتصالها بالاقتصاد وحياة الناس. فهي بغض النظر عمن زرع فيها ذلك التلوث لم تعد نقية، وليست محايدة للتعبير عن الأفكار بموضوعية ونزاهة.

قد يقول قائل: كيف لأمر بدهي فطري غريزي جوهري مثل اللغة أن يكون ماكراً أو حاملاً لخداع وتلوث؟ فهي في حقيقة الأمر في بداهتها مثل البعوضة في طيرانها الذي لا يلفت نظر المراقب لبداهته، لكنها قد تحمل فيروساً ضاراً جداً أو قاتلاً دون أن تعي أو دون أن يدرك من كان يراقبها ذلك.

أما غسل اللغة من الملوثات، فهو أمر عسير، إن لم يكن مستحيلاً في ظل وجود صفات المجتمعات البشرية التقليدية من إرادة قوية لقلب الحقائق وتزييف القيم، وإصرار شديد على تميز تلك الفصيلة أو البقعة التي يسكنها كل مجتمع بما

لايوجد لدى المجتمعات الأخرى. ووسيلة ذلك كله بالطبع ستكون اللغة التي تشحن بالمؤثرات والسموم التي لا يراها إلا من يراقبها من الخارج.

وكنت في بحث علمي عن آليات المكننة قد حاولت الوصول إلى طريقة نستطيع بها تلقين الحاسوب طريقة اكتساب اللغة (الأسس التركيبية لعناصر اللغة)، كي يفهم اللغة البشرية بدلا من أن يحولها إلى لغة رقمية، مما يجعله يتعامل معها بشكل صوري لاتركيبي. وزعمت أن ذلك قد يشكل نقلة في الاستعانة بسرعة الحاسوب وكفاءته الذهنية في دراسة اللغة ومواكبة أنظمتها. وأجدني الآن أسعى إلى قلب موضوع التعلم، فلو تعلم البشر، فيما أظن، طريقة الحاسوب في التعامل مع اللغة لنجوا من متاهات اللغة، وغربلوها أثناء تحولها إلى لغة رقمية فتخلو بالتالي من ملوثاتها. لكن فيروسات الحاسوب غير مضمونة، فربما تغزو اللغة الرقمية، فتصبح ملوثة الكترونياً. فيصبح بالتالي مرض اللغة ليس تقليديا بل عصرياً، فتواكب اللغة متحدثها. ألم تنقرض الأمراض التقليدية كالطاعون والسل وتنشأ أمراض عصرية كالسكر وارتفاع الضغط والسرطان؟!.

سحر اللغة:

تعد اللغة من أهم مكتسبات الإنسان، ولها وظائف عديدة تتراوح بين كونها وسيلة الاتصال الأهم، وبين كونها محرك التنمية، ولها الفضل في صنع التراكم المعرفي لدى الإنسان.

وفي كثير من تعريفات اللغة تذكر صفة التواصل مع الآخرين بوصفها أهم خصائصها، لكن المشكلة تكمن في كون العلاقة بين تفكيرنا باللغة وتفكيرنا عن اللغة غير واضحة. كما أن علاقة اللغة بأعمال الذهن البشري معقدة إلى درجة يصعب تصورها بسبب عدم انفصال التفكير عن اللغة.

هذا يقودنا إلى إحدى المشاكل الرئيسة في علم النفس، إذ يفترض غالباً أن تصور الفكرة واحد من أوضح الأشياء في علم النفس، غير أن تلك الفرضية ليست صحيحة. وكيفما يبدو ذلك متناقضاً فإن الفكرة تبقى غير مدروسة في أغلب نواحيها. فالعديد من العوامل يساهم في ذلك التناقض.

أولاً، تحليلات العلاقة بين الفكرة والقول تكون عادة قائمة على افتراضات خاطئة بأن الفكرة نوع من الصنع الجاهز بأي شكل من الأشكال وأن الكلام يستعمل بالدرجة الأولى في احتوائها. كما أشار فيجوتسكي منذ زمن، فإن قضية النقل من الفكرة إلى الكلام تكون في الواقع أكثر تعقيداً مما يفترض بشكل عام. وتبعاً لذلك لايحتوي الكلام الفكرة ببساطة، بل إن الفكرة تمر بمراحل عدة لكي تصبح ذات شكل قائم، أو كما يقول فيجوتسكي : الفكرة تكتمل في الكلام. وهذه قضية مركبة من تكوين قول الكلام مما لايزال محتاجاً إلى التقصي. فهي تحتوي قلب الفكرة غير الواضحة إلى سلسلة واضحة وموسعة من الكلام.

العامل الثاني الذي يجعل الوصف النفساني للفكرة مركباً (معقداً) هو المشكلة المنهجية والتي تتمثل في صعوبة فصل موضوع الشيء في الفكرة عن فعل مراقبة هذه الفكرة. فالأمر ليس سهلاً أن يتفاعل المنتج مع تدفق فكرة وعيه الخاص، وأن يظل في الوقت نفسه مفكراً. وهذا بالطبع يتداخل مع وصف القضية المتعلقة بالفكرة ودورها في إنتاج الكلام، وهي الصعوبات التي تجعل محاولات وصف الفكرة لم تتقدم كثيراً [1].

لقد وضع فيجوتسكي تحديداً مهما في البحث العلمي للفكرة، فهو يعترض على المسلمة بأن الفكرة تكوين كامل التطور، وأن الكلام يستعمل ليحتويها فقط. بدلاً من ذلك يؤكد أن الفكرة تكتمل في الكلمة، أي أن الفكرة نفسها مكونة بمساعدة الكلمة أو الكلام. وهذه الحجة قائمة على حقيقة أن تحويل الفكرة غير الواضحة إلى كلام واضح قضية في غاية التعقيد تمر بمراحل من الحدس الذاتي الذي لم يتشكل في كلمات بعد، ومما يكون مفهوماً فقط للفاعل، إلى نسق من المعاني المشكلة في كلمات مما يكون مفهوماً للآخرين. إذن فقلب الحدس إلى معنى هو المهمة

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأساسية في إنتاج الكلام.

ومما يزيد الأمر تعقيداً تعدد انتقالات الكلمات بين المعاني القديمة والجديدة بطرق مختلفة، فإما أن تكون رحلة الكلمة من معنى ميت أو مهجور إلى معنى حيّ أو مستعمل حديث، أو أن تكون رحلتها بشكل مجازي. وهذه الحيوية والقدرة الفائقة على إعادة التوظيف الدائم تعد من الخصائص الجوهرية للغة البشرية الحية، لأنها تحتاج إلى التعبير عن أشياء جديدة، ولاتوجد لديها سوى الكلمات القديمة المعروفة. لكن إفراط اللغة في التوسع المجازي يؤدي إلى خلق حالات النمطية (prototype)، وهو وضع يتعلق بالحدس بشكل أساسي، لأنه لايوجد خط فاصل بين الاستخدام الحرفي والاستخدام المجازي للكلمات.

مايتمنى المتكلم أن ينقله إلى الآخرين يكون معروفاً له شخصياً بشكل مسبق. السؤال هو كيف يعطي ذلك ارتقاء بالقول؟ وكيف نحول هذ الحدس المبدئي الذاتي إلى نسق موسع من المعاني اللفظية، والمفهومة للآخرين؟ إذ من الواضح أن هذه القضية في إنتاج الكلام، أو هذا القلب من الحدس المبدئي الذاتي إلى النسق الموضوعي الموسع يمر بمراحل متعددة.

الصعوبة الإضافية تكمن في حقيقة أننا نحتاج إلى اطلاع على العلاقات المعقدة عن إنتاج الفعل الكلامي وفهمه بين تحليل السياق وتحيل النص؛ فنحن لانزال في الواقع في المرحلة الأولى من فهم سيطرة التداخل البحثي بين اللغة والحدث والمعنى والإدراك والأبنية الاجتماعية.

والثابت في واقع الأمر أن اللغة تؤثر في الفكر بطريقة يكون فيها مستخدمو كل لغة خاضعين لصياغة فكر مطبوع بلغتهم الخاصة. وهذا الفكر في نهاية المطاف يجعلهم يفهمون الأشياء بطرق مختلفة عن فهم مستخدمي اللغات الأخرى للأشياء نفسها.

وكما صور فيتجنشتاين اللغة بأنها مفتاح حضارة الإنسان وهي مايميزه عن غيره من الكائنات فإنه قد أكد بأنه لايوجد إدراك أو تصورات عارية عن اللغة، بل لايمكن للإنسان أن يدرك شيئاً أو يفهمه أو يتصوره إلا في قالب لغوي، بل إن استخدام اللغة بالطريقة التي نشأنا على استخدامها هي التي تحدد الإطار الذي نعرف من خلاله أنفسنا ونرى الأشياء ونفكر فيها. وقد ذهب إلى أكثر من ذلك من أنها «لعبة» ولتلك اللعبة قواعد لايجيدها ألا من صنعها وهم أبناء اللغة أنفسهم [٢].

ومن أجل ذلك فإن النظر إلى الأشياء في منظومة فكرية بموضوعية وتجرد لايمكن تحقيقه غالباً من خلال اللغة التي تنتمي إلى ذلك الفكر أو كما يقول المثل الياباني: okame hachimoku (أحياناً يكون المراقب أقدر على الحصول على الإطار الكامل للعبة). أما لماذا لايحصل المشترك والصانع للفكر نفسه على ذلك الإطار الكامل، فإن تمويه اللغة قد يكون السبب، أو كما يقول المثل العربي: القرب حجاب.

ويكاد يكون من المسلمات الفلسفية التقليدية أن الإنسان ينظر إلى لغته بوصفها مدخله الرئيس إلى تصور الأشياء والمفاهيم، ولاينظر إليها بوصفها وسيلة للتعبير عما يريد التعبير عنه أو وسيلة اتصال ذات وظيفة آلية. ولهذا السبب ارتبط كل إنسان بلغته، وأحبها وتفاعل معها، بل وأصبح لايفهم الأشياء بمعزل عنها. وهذا الارتباط هو أحد الأسباب التي جعلتها جزءاً من هويته.

وإذا انطلقنا من وصف موضوعي وتقويم لتلك الفلسفة فإننا نجد أن أنساق اللغة متجذرة في تاريخ متكلميها، وتنبض بتطوراتهم الاقتصادية والاجتماعية والسياسية. وحتى لو كانت وظائفها الأساسية تتمثل في (الإنباء والنقل والتنفيس)، فإن وظائف أخرى تناط بها من جهة وتؤدي وظائف أخرى دون أن تناط بها من جهة أخرى. ولو قارنا بين منطق الواقع العملي ومنطق الواقع اللغوي، لوجدنا فوارق شتى، ودلائل تؤكد أن للغة منطقها الخاص وأن أنساقها لاتخضع لأنساق المنطق العملي.

وهذا التوالد العجيب في قدرات اللغة والارتباط الشديد بنسيج التاريخ هو مايجعل أبناء اللغة يتماشجون معها، ويحنون إليها عندما يضطرون إلى هجرها لعدم وجود من يتحدثون بها معهم. وهي الصفات أيضاً التي تجعل للغة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سحرها وجاذبيتها التي لاتتعتق؛ فكيف ينشأ هذا السحر؟ وما وسيلته؟ وما سر هذا الحب الأفلاطوني بين شخص وبعضه؟

للإجابة عن السؤال الأول لابد لنا من معرفة دوافع الإنسان لاستخدام اللغة في تواصله مع الآخرين، وطموحاته التي يريد أن تتحقق من خلال ذلك التواصل. وبالرغم من كل ماقيل عن وظائف اللغة الرئيسة، وقيام عملية التواصل عليها بشكل حتمي، وارتباط الفكر بها في علاقة عضوية لا انفكاك منها، وانتماء الإنسان إلى لغته بوصفها جزءاً من هويته وجنسه وتاريخه، فإن مستخدم اللغة يسعى في العادة إلى النظر إلى كل تلك المسلمات على أنها شيء لايخصه في استخدامه اللغة أو لاينظر إليها بأي حال.

ومن هنا فإن دوافع الإنسان عندما يتواصل مع الآخرين ترتكز على الرغبة في استغلال قوة اللغة وأثرها في الجمهور لصالحه؛ وكلما اكتشف الإنسان مدى جدوى استخدام بعض العبارات في تجارب معينة يمر بها ازداد تمسكه بتلك القوة وحرصه على توظيفها في تجارب جديدة تزيد من حذقه في ذلك الاستغلال وتفننه في اللعب بمفرداتها وبظلال المعاني المختلفة بين مترادفاتها.

وإذا أردنا البحث عن صفة جوهرية تكون محوراً للإنسان في استغلال قوة اللغة، فإنها بالتأكيد ما نسميه في علم الأخلاق الأنانية، من استخدام الشعارات والنكوص عنها، وهي من أفضل الوسائل لتسويق الأفكار وتبرير الجرائم والإهانات، وطمر الحق وإقصاء العدل ونكاد لانجد حقاً ضائعاً إلا وراءه شعار براق. وبما أنه يمكن التأثير في الناس بقوة من خلال إثارة العواطف بالعبارات المتطرفة، فإن المتحدث الذي يريد استدراج السامع إلى الاقتناع بعباراته، ثم الرضوخ إلى رغباته والسير في ركابه، عليه أن يلم ليس باللغة وأبعادها ودلالاتها الموضوعية، بل بوقع عناصر اللغة على من يتحدث معهم؛ وبهذا يتمكن من الإمساك بمكامن القوة، ويفيض بالتالي ذلك السحر من بين شفتيه.

ووسيلة هذا السحر هي بالطبع الكلمات؛ هي الكلمات التي تنبع من الإنسان بوصفه جزءاً من تلك الثقافة التي أنتجت تلك الكلمات ذات الارتباط بأحداث مهمة أو صفات وقيم لها بعد ثقافي في المجتمع. وهي في أغلب الأحيان متصلة بحياة الإنسان بشكل مباشر، تعطيه الأمان والثقة في المستقبل، وتحفظ أصول اللعبة على مستوى الفرد والجماعة.

فإذا نظرنا إلى كلمة مثل «الإرهاب»، وما تؤثر به حاليا في المخيلة الشعبية لدى المجتمع الأمريكي خاصة مع طريقة العرض التي تقدم بها أحداث سبتمبر ٢٠٠١، والاستغلال السياسي لتلك الأحداث، أدركنا ما يمكن أن تقوم به مثل هذه الكلمات، ومالها من مفعول يشبه مفعول السحر في تكثيف مشاعر الجماهير مما يولد صوراً مؤثرة وأخاذة تملأ الروح كالهوس.

وماحدث في نيويورك في الحادي عشر من سبتمبر ٢٠٠١ كان مثالياً لمثل ذلك التأثير لأن الكارثة كانت كبيرة وقد حدثت دفعة واحدة، وهو ماتجسد في صور مرئية ومكشوفة لم تكن لتحدث الأثر نفسه لو وقعت الخسائر نفسها على فترات متقطعة ينسى الناس بعض مصابها بعد مرور كل فترة. وهذا التأثير هو ما يسميه غوستاف لوبون بالوقائع العجيبة الساحرة: كالنصر الكبير، أو المعجزة الكبيرة، أو الجريمة الكبيرة، أو الأمل الكبير؛ حيث يمكن أن تحدث مائة جريمة صغيرة أو مائة حادث صغيرولاتؤثر أبداً في مخيلة الجماهير ولاتحركها. ولكن جريمة واحدة كبيرة أو كارثة واحدة كبيرة تؤثران فيها بعمق، حتى لو كانت نتائجهما أقل بكثير من النتائج القاتلة لمائة حادث مجتمعة (٣).

ويمكن القول هنا إن ارتباط بعض الألفاظ التي تصبح ساحرة لارتباطها بتلك الوقائع الكبيرة الساحرة أو لارتباطها بدلالات مؤثرة أو مهمة، ويترسخ أثر سحرها عندما يتواصل تأثير دلالاتها أو أهميتها، وكذلك عندما تبقى تلك الأحداث الكبيرة حية في ذاكرة الأجيال اللاحقة. عند ذاك تصبح ثقافة لذلك المجتمع يصعب عزل دلالاتها عن سياقها التاريخي ويصعب - بالمفهوم الفني لعلماء اللغة - ترجمة تلك الكلمات إلى لغات أخرى ترجمة حرفية أمينة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفي صدد معرفة كيفية توطين الكلمات في البوتقة أصبحت بعض العلوم الحديثة مثل علم النفس الاجتماعي وعلم الاجتماع وعلم الأعراق تعنى كثيراً بهذا الجانب، غير أن دراسة الرموز اللغوية تبقى في إطار الأمور الغائبة عن النص؛ سواء كان هذا الغياب متعلقاً بعناصر مفردة، أو كان متعلقاً بسياق غير لغوي ضروري لفهم العبارة أو النص بكامله، أو على الأقل فهمها بالشكل الموافق لفهم منتج النص. وفي هذا الإطار يمكن التمثيل ببعض العبارات العربية التي تحتاج إلى ذلك السياق غير اللغوي (من الفصحى) : «قاتلك الله!»؛ «يامكار!».

(ومن عينات الرفاق): «ياتعبان!»؛ «اخس!» (وهذه تكون عادة في تساوق مختلف باختلاف الدلالة التي تحملها مثل : «اخس ياعفريت!» أو «اخس يا عكروت!» في الدلالة الإيجابية، أو «اخس يا الخسيس!» في الدلالة السلبية).

وفي حالات السخرية والتهكم: «هل تريد التقدم إلى الأمام؟» (لمن يدخل عرضاً في صف الانتظار» أو : «أرى فيك طولاً وضخامة!» (تعبيراً عما ينقص الشخص: «في مقابل ذلك ينقصك عقل وفهامة) [٤].

أما عن سر هذا الارتباط بين الإنسان ولغته، فإنه بالإضافة إلى أن جزءاً من ذلك الارتباط فطري لم يختر الإنسان الارتباط به أصلاً ، وبيولوجي يحتاجه المرء في تصريف شؤون الفكر، توجد للغة خدمات لايستغني عنها الفرد بعضها نفسي يتعلق بخلق الطمأنينة لدى الإنسان، ونلاحظها لدى الأطفال والمرضى النفسيين والمغتربين والأشخاص الخائفين، أو للتنفيس عما بداخل الإنسان، ونلاحظها لدى أصحاب الفصام والأشخاص الحانقين. ويتضح أثر هذه الحاجة لدى مرضى التوحد الذين يقل لجوؤهم إلى خدماتها لقلة شعورهم بتلك الحاجة البيولوجية.

وبعض هذه الخدمات براجماتي؛ يتجلى في مساعدته على تبرير الأخطاء وظلم الآخرين، وتجنب تأنيب الضمير. كما تقنعه بصحة نهج الأنانية بإعطائه حقاً لا يراه للآخرين، وأن أولويات الإنسان هي الفرد، ثم الأسرة ثم الوطن، وربما يرد بعد ذلك أو بين هذا وذاك أولوية الأيديولوجيات، وتبعد عنه الإحساس بالروح النقدية التي تجعله يشعر بوجود التناقضات.

لغة السحر :

إذا سلمنا الآن بأن اللغة بعض الإنسان، بل وأحد أهم مكوناته فهذا يعني أن اللغة انعكاس للإنسان وصفاته الرئيسة. وهو مايقودنا إلى ضرورة معرفة صفات الإنسان لكي نعرف صفات اللغة؛ فإن كان الإنسان نبع خير فإن اللغة ستكون كذلك ، وإن كان مخلوقاً شريراً فإن اللغة ستكون وسيلة وانعكاساً لممارساته الشريرة.

ويصعب بالطبع تصنيف الناس جميعاً في أقطار الأرض المختلفة وفي حقب التاريخ الماضية لكن مؤشرات حياة الإنسان البائسة من فقر وجوع وحروب وجشع وظلم وحسد وكره وكذب واضطهاد وطغيان في أغلب فترات التاريخ، بل وفي أكثر فتراته تحضراً تجعل أكثر المتفائلين لايستطيع تصنيف هذا الكائن ضمن كائنات الخير، إلا أنه خضع لابتزاز اللغة التي هي جزء -كما اسلفنا- من هذا الكائن. ولكي لانتهم بالتحامل على الإنسان واللغة، فإن نظرة على رقعة اليابسة من الكرة الأرضية، وبؤر التوتر فيها، وما تمتلئ به كتب التاريخ وأخبار العالم المقروءة والمسموعة والمرئية من أخبار البؤس -التي يتعرض فيها مجتمع أو فئة لظلم أخرى أو قهرها، فإن لم تجد من تظلمه، لجأت إلى ظلم أفرادها - تجعلنا بعيدين عن تهمة التحيز. قد يقول قائل: إن تلك الممارسات يسأل عنها من يقوم بها من أفراد أقوياء أو جيوش ظالمة، لكن أولئك إما أن يكونوا قد انتخبوا، فاشترك في مسؤولية ما يقومون به جميع من انتخبهم أو أن يسكت عن سلوكهم، فيشترك الساكت في ذنب من وقع منه الظلم.

وإذا استثنينا الأنبياء وبعض الطاهرين من البشر، ومعهم بالطبع الأطفال فإن الفئتين الأوليين قليلتا العدد، والفئة الثالثة سيكبر أفرادها، ويصبحون مثل بقية أفراد المجتمع الذي يعيشون فيه.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

هناك ألفاظ في كل لغة وفي كل حقبة تستخدم في ابتزاز الناس - كما أسلفنا - وتساهم في تغييب الحقيقة أو تلوينها. فهل وصف الحقيقة بشكل موضوعي ممكن؟ وهل يسعى الإنسان فعلاً - لاقولاً بواسطة اللغة - إلى معرفة الحقيقة والتعريف بها؟ ومما يرتبط بالإجابة عن السؤالين الأولين سؤال ثالث هو: ما العوامل المحددة لاستخدام الكلمات في أي من الوظائف المذكورة أعلاه؟

يبدو أن الإجابة عن السؤال الأخير أيسر من الإجابة عن الأولين، لذا سنبدأ في الإجابة عنه. توجد عوامل تشترك فيها أساليب اللغة المرتجلة أو أساليب اللغة المخطط لها، كما تتميز أساليب الأخيرة بعوامل محددة للاستخدام لاتوجد في الأولى. فمن العوامل المشتركة الخلفية الثقافية والجنس والموقع الوظيفي. وللعامل الأول عدة أبعاد منها ماهو طبقي (اجتماعي - اقتصادي - سياسي) ومنها ماهو جغرافي، ومنها ماهو عرقي. أما العاملان الأخيران، فلهما عادة أثر متفق عليه في اللغات البشرية الطبيعية، لأن دوافع الجنس والمهنة لاستخدام اللغة ذات طبيعة متقاربة. فالفروق الطبقية تؤدي إلى الاختلاف في استخدام الكلمات، وإذا استخدمت الكلمات نفسها تباعدت دلالاتها، كما هي الحال بالنسبة للحواجز الجغرافية. وفي إطار العوامل السياسية نجد الحاجة إلى استخدام بعض الكلمات ذات البريق المرتبط بحلم سياسي واضحة في مصطلح «الدولة» لدى الفلسطينيين أو مصطلح «التطبيع» لدى الإسرائيليين. وفيما يخص البعد العرقي يظهر الاستخدام الخاص لكل عرق أو طائفة في حديث الرجل عن زوجته أو الزوجة عن زوجها (إن كان يقول أو تقول) : زوجتي (زوجي) أو فلانة (فلان) أو السيدة فلانة (السيد فلان) أو السيدة (السيد) أو أم العيال (ابو العيال) أو هي (هو)، وغيرها من المصطلحات الحاملة لأبعاد ثقافية يؤصل استخدامها الفكر الذي تحمله.

وفيما يتعلق بجنس المستخدم توجد بالتأكيد اختلافات تنبع من الفروق البيولوجية والثقافية للجنسين؛ كما هو معروف ترتبط ذاكرة المرأة بالأحداث الذاتية والوقائع المرتبطة بها أو بأسرتها، بينما ذاكرة الرجل بالأحداث الموضوعية، لذلك يتباين الاستخدام لدى كل منهما. كما يستخدم النساء الصيغ الدالة على مستوى مرموق أكثر من الرجال، بسبب أن المرأة أكثر وعياً بالوضع الاجتماعي؛ فهي أقل إحساساً بالأمان وأقل تكويناً للعلاقات الاجتماعية. وعادة يرتبط موقعهن الاجتماعي بموقع الرجال في محيطهن، كما أنه يحكم على الرجال من خلال ما يعملون بينما يحكم على النساء من خلال مظهرهن؛ وأحد أشكال المظهر الهامة هو الكلام. من أجل ذلك تكون المرأة بحاجة إلى استخدام اللغة لإبراز وضعها الاجتماعي أكثر من الرجل [٥].

وأخيراً لايمكن إغفال دور الموقع الوظيفي في اختيار الكلمات وفي تحديد استخدامها أو تطويره بشكل يخدم وضع الوظيفة وصاحبها في المجتمع؛ فمن أجل أن يقبل المرء في إطاره المهني، لابد من معرفة نظرية وتطبيقية لأبعاد استخدام الكلمات، كما يستخدمها أصحاب المهنة المتقدمين. وفي بعض الحالات يتقمص الوافد إلى مهنة جديدة استخدامات متعددة من زملاء مختلفين، مما يوجد الاضطراب في دلالات المصطلحات، خاصة عند استعراضها في إطار تاريخي يشمل فترة زمنية طويلة.

أما العوامل التي تحدد استخدام اللغة المخطط لها - بالإضافة إلى العوامل المشتركة مع اللغة المرتجلة المذكورة من قبل - فتختلف حسب أهداف ذلك التخطيط؛ ففي نصوصها التي تعد من أجل الحصول على المنافع تستدعى العبارات التي تؤكد الحق في ذلك وتسهل التنازل عنها للمدعي وفي النصوص المعدة للتنافس يلجأ إلى الألفاظ التي تمنح الفرد المتحدث عنه ميزة تفوق الآخرين، وفي إنشاء العلاقات الاجتماعية وتعهدها تبرز أهمية تلك العلاقات وحرص المتحدث على بقائها وتقويتها، وعندما يكون الهدف السيطرة على الآخرين يصبح التركيز منصباً على العبارات التي تبرز نقاط الضعف لدى الأشخاص المراد السيطرة عليهم، وتبين مدى حاجتهم إلى الشخص المستخدم للغة أو المؤسسة التي يمثلها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومن أمثلة النوع الأول كثير من نماذج التفويض التي تعدها المؤسسات المالية والقانونية، ونذكر أحدها للتمثيل، وهو صادر عن بنك، ويتعلق بتسديد مستحقات البطاقة الائتمانية:

«خطة التسديد المرنة»

كما أوضحنا في الخطاب يمكنك اختيار أحد (الصحيح : إحدى) الطرق المدونة أدناه:

أ- نعم أنا أرغب في الاستفادة من خطة التسديد المرنة...

ب- لا أرغب في الاستفادة من مميزات خطة التسديد المرنة...»

هنا استخدم خطاب التفويض المعاني المتضمنة (الموحية) في العبارات، ووظفها في إقناع العميل بأن الاختيار الأول هو الأنسب له، وأنه إذا ما اختار الاختيار الثاني، فإنه لا يرغب في الفائدة وسيفوتها على نفسه. والاختيار الأول هو بالطبع ما يريده البنك.

ومثال النوع الثاني استخدام عبارات مثل «اذكر الله!»، «قل : لا إله إلا الله !»، «صلي على النبي!» غرض قطع كلام الخصم، وإعطاء كلام المستخدم لهذه العبارات التالي لذلك الفاصل المقنع قوة إضافية.

ومثال النوع الثالث قول الرجل المتزوج من أخرى لزوجته الأولى : أنت الغالية والباقية وأم الأولاد... إلخ.

أما النوع الرابع فيتعلق بنصوص صادرة عن أفراد أو مؤسسات تنتمي في الغالب إلى هيئات استخباراتية، أوجماعات الدراويش والصوفية والطرق الفلسفية التي يهمها الاستحواذ على فكر الفرد وتسخيره لأهدافها. ومن أمثلته قول المسؤول الاستخباراتي لمن يجند أو لموظف يكلف بمهمة : «لابد من الاعتماد على مثلك، لن نجد من هو أكفأ منك». ومن أمثله ما يقوله بعض المتصوفة على ألسنة أوليائهم» «خض بحراً وقف الأنبياء بساحله» لإيهام الأتباع بأنهم أقرب إلى الرب من الأنبياء لاتصالهم به مباشرة خلافاً للأنبياء الذين يتصلون به من خلال وسيط. ويهدف شيوخ الطريقة من هذا الإيهام إلى السيطرة على المؤمنين بالولي والشيخ من خلال كرامات الولي.

من خلال الإجابة عن السؤال الثالث يتضح لنا جانب مهم من دور اللغة في نقل الواقع في شتى ظروف الاستخدام المتباينة، وجانب آخر من علاقة اللغة بالحقيقة مما يصلح أن يكون إجابة عن السؤال الأول؛ تتمثل في أن اللغة في أغلب أدوارها لايمكن أن تكون ناقلاً موضوعياً للحقيقة، بل تنقل ما نراه من الحقيقة أو مانريد أن يكون الحقيقة. وإذا لم تكن اللغة قادرة على وصف الحقيقة بشكل موضوعي، فالأرجح أن وصفها بوسيلة أخرى غير ممكن.

بقيت الآن الإجابة عن السؤال الثاني المتعلق بجدية الإنسان في السعي إلى معرفة الحقيقة والتعريف بها. ولابد لنا هنا من الإشارة إلى أن كثيراً من مستخدمي اللغة - وللأسف أيضاً مستهلكيها - يدعون سعيهم إلى معرفة الحقيقة وإلى قيامهم بنقلها كما عرفوها، بل وفي بعض الحالات يدعون احتكارهم معرفتها واحتكارهم نقلها بمقولات مثل «والصحيح ما أثبتناه لك» أو «وإذا أردت الحقيقة فاسمع (أو : فاقرأ) ما أقوله: (أو : أكتبه) لك» . لكن ما يقول أو يدعيه مستخدمو اللغة شيء، وما يمارسونه شيء آخر. فإذا كان ما أسميناه من قبل «سحر اللغة»يعني أنها وسيلة سحر أو وسيلة خداع في الغالب، وقد يتسع هامش الخداع أو يضيق، وقد يقصد عمداً أو تحمل بذوره اللغة أو بعض عناصر اللغة. وبالتالي فإن الحقيقة ليست هدفاً حقيقياً أو مجرداً لأغلب حالات استخدام اللغة، ومن هنا أتت حيرة الفلاسفة في الوصول إلى الحقيقة؛ إذ لاوسيلة للوصول إليا (من الناحية الاتصالية) إلا اللغة، ولا وسيلة لتفسير جوانب الحقيقة (من الناحية الموضوعية) إلا اللغة.

وقد يتحدث المرء في مجلدات عن عوائق تحقيق هذا الهدف، لكننا نقصر الحديث على سببين نعتقد كونهما رئيسين في إحداث ذلك التحول: الأول هو أنسنة اللغة، وكون هذا الإنسان الذي صبغت اللغة بطبيعته وأحواله وصفاته هو القوى ومحتكر المصالح ومستغل اللغة لخدمة تحقيقها - بعيداً بالطبع عن خدمة الحقيقة. أما

السبب الثاني فهو الطفرات الدلالية التي تجري في اللغة بدفع أحياناً من أصحاب الاحتكار، وبآليات ذاتية داخل اللغة تحكمها تحولات المجتمع في حالات أخرى، مما يبعد منطقها عن المنطق العملي . وباتفاق علماء اللغة، فإنه لا يمكن رصد التغيرات في اللغة، وكل مايمكن ملاحظته في هذا الشأن هي نتائج تلك التغيرات(٦).

ففي مجال أنسنة اللغة نجد كثيراً من الانحرافات السلوكية لدى الإنسان مصدرها توسيع بعض المصطلحات المتعلقة بجوانب من حياة الإنسان وعلاقاته، لتشمل ما لم تكن تعكسه في عالم الواقع، أو تفصيل ذلك الواقع ليطابق حالة فردية أو وضعاً خاصاً في المجتمع؛ ومن أمثلة ذلك في الثقافة العربية ما يستخدم مصطلح فيه مثل «الكرم» حيث يحتوي القيمة الإيجابية في اللغة، حتى وإن وسع ليشمل المباهاة والبذخ، مما يجعل بعض الناس يتمادون في إلصاق هذه الصفة بهم إلى حد النزق أحياناً، اعتقاداً منهم بالحصول على هذه القيمة الخلقية في مثل قول العربي: «إني والله لا أطعم ضيفي إلا لحماً عبيطاً»، أو في مثل قصة العنز - إن صحت - التي ذبحها صاحبها إكراماً لضيفه، وهو لايملك غيرها حارماً أولاده من حليبها الذي كانوا يعيشون عليه.

ومن ذلك أيضاً توسيع دائرة «الثأر» الذي أصبح محمدة في الثقافة العربية، ليدخل فيها جميع أنواع الانتقام والمكائد، حتى أصبح الصفح دليل ضعف؛ ومضاعفة الإساءة دليل قوة لدى قطاع عريض من الناس. وقد أدى هذا التفاخر بمثل تلك القيم إلى جعل ظلم الآخرين من المناقب التي يفتخر بها المجتمع العربي، ويعيدها إلى القوة التي ارتبطت بضرورة الحصول على الثأر.

قد يقول قائل: كل هذه التحولات التي تذكرها في القيم من صنع المجتمع، وليس من صنع اللغة، وهو أمر صحيح، لكن وسيلة المجتمع في صنع تلك التحولات هي اللغة ومفرداتها الساحرة. والمعروف أيضاً أن مجالات استخدام اللغة تتفاوت في استخدام هذا السحر؛ فكلما زادت درجة التفاعل بين منتج النص والمتلقي هبطت سلطة النص (ومعها التحديد الموضوعي للدلالات). وهو ما يحدث بالدرجة الأولى في مجال النكت والغزل والمديح. وذلك لأن المنتج في مثل هذه الحالات محتاج إلى تفاعل الشريك معه بدرجة أكبر مما هي الحال عليه في مجالات أخرى.

وفيما يخص الطفرات الدلالية يمكن الانطلاق من المسلمة القائمة في علم أصول الكلمات (التأثيل) أن لكل كلمة تاريخها الخاص. وهي المسلمة التي كانت نتيجة لما استقر في الدرس اللغوي الحديث من أن ما يجعل نبض الحياة يسري في الكلمات هو استخدامها. ولذا قيل إن دلالات الكلمات هي استخداماتها .ولننظر في هذا السياق إلى استخدامات ألفاظ متعددة من الكلمات الدالة على النباتات في الإشارة إلى المرأة عند الدينوي في كتاب النبات:

«آراك . والواحدة منه أراكة، وبها سميت المرأة أراكه» (٧).

«بسباس. الواحدة بسباسة، وبها سميت المرأة بسباسة» (٨).

«زعم بعض الرواة أن البحنة نخلة معروفة، وبها سميت المرأة بحنة وبحينة» (٩).

«دوم. الدوم واحدته دومة، وهي شجرة المقل، وبها سميت المرأة دومة» (١٠).

لنرى طريقة الربط بين الرموز المختلفة، إذا اتفقت المدلولات في بعض الصفات، أو وجد شبه في أي من وظائفها، لينعكس هذا الاتفاق على استخدام أحدها للدلالة على الآخر بشكل مجازي وحقيقي في بعض الأحيان. فالإنسان يصنع بواسطة اللغة عالماً خاصاً قوامه اللغة؛ حيث نعطي الأشياء من حولنا أسماء، لكننا أيضاً نوجد أشياء أخرى من خلال التسمية، ونخلق نسقاً من العلاقات المتطورة والتصور الكوني.

وبسبب تلك الطفرات الدلالية وسيطرة الاستخدام على مسار حياة المفردات في كل عصر فشلت كثير من محاولات التحليل العلمي الصارم للدلالة، مما جعل علم الدلالة من أقل علوم اللغة انضباطاً ومن أكثرها اتساعاً. فقد باءت بالفشل محاولات بلومفيلد وغيره من علماء الحقول العلمية الأخرى الذين حاولوا الإسهام في تكوين

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

أسس علمية للدلالة تجعل استنباط دلالة الكلمة تقوم على مؤشرات موضوعية؛ بل وكانت بعض المحاولات تسعى إلى جعل أبواب الدلالة ذات أرقام متفرغة من الأصل إلى فروعه الثانوية بشكل يجعل وضع رقم رباعي أو خماسي لكل كلمة في اللغة ممكناً بناء على معرفة دقيقة لكل مجموعة كبرى ومجموعاتها الصغرى المتفرعة عنها. لكن كل تلك المحاولات فشلت، لأنها لم تراع طبيعة كلمات اللغة وطفراتها الجينية.

وفي العصر الحديث أصبحت السيطرة على وسائل الإعلام وصناعة توجهات الدلالة أحد عناصر التفوق الفكري والعلمي - التقني، كما يحدث الآن في صياغة دلالات مفردات مسيطرة مثل «العولمة» وإخفاء الأصوات المناهضة التي تستنهض بعض الدلالات السلبية لمصطلحات سيادة الأقوياء. وربما نصل في سنة ٢٠٥٠ إلى عدم وجود أشخاص من أمثال ونستون سميث بعد أن كانت هذه الشخصية كما صورها جورج أورويل في ملحق الرواية التي كتبها سنة ١٩٤٩ ضحية اللغة العقلية الجديدة. [(١١)] وهذا يعني أن التلاعب باللغة والتشبث بالامتيازات التي تمنحها اللغة لأصحاب السلطات المختلفة هما اللذان يجعلان من تأثيرها عوامل اضطهاد وتحييد وتضخيم وتحقير لفئات من البشر ولكثير من أفكار الإنسان التي يعاد تأويلها، ويجعلها تتحكم في الأفكار، وتسير سلوك الناس. إذن هي كلمات السحر التي تصنع المعجزات، أو كم قال شاعر العربية الحديث: كلمات ليست كالكلمات، وهذا ليس في الغزل وحده.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١) انظر : A. Luria: Language and cognition. Ed. J.V. Wertsch. Washington, D.C. (U.S.A.) : Winston & Sons, 1982, p. 150.

٢) انظر : محمود فهمي زيدان : في فلسفة اللغة . بيروت : دار النهضة العربية ، ١٩٨٥، ص ٦٠.

٣) انظر : غوستاف لوبون: سيكولوجيا الجماهير. ترجمة وتقديم: هاشم صالح . لندن : دار الساقي، ١٩٩١، ص٨٩.

٤) انظر: فالح العجمي: «العلاقة بين فهم القارئ وفهم كاتب النص» عالم الفكر ١/٢٨ (يوليو-سبتمبر ١٩٩٩) ، ص ٣٥١.

٥) انظر : R. Wardhaugh: An Introduction to Sociolinguistics, 2. Edition. Oxford: Blackwell Publishers, 1992,p.200.

٦) انظر : المرجع نفسه ، ص ١٩٢.

٧) أبو حنيفة أحمد بن داود الدينوري : كتاب النبات، تحقيق : برنارد لوين، الجزء الخامس. ليدن: مطبعة بريل ١٩٥٣، ص٢.

٨) المرجع نفسه ، ص٥٩.

٩) المرجع نفسه ، ص٦٣.

١٠) المرجع نفسه ، ص١٦٧.

١١) انظر : ستيفن بنكر: الغريزة اللغوية : كيف يبدع العقل اللغة. ترجمة : حمزة المزيني. الرياض : دار المريخ ، ٢٠٠٠، ص٧١.

الصمت في القصيدة الحديثة
البناء والدلالة

عبدالله بن سليم الرشيد

تسنّى للشعرية الحديثة أن تخوض ألواناً من التجريب الفني في المضمون والشكل، وأن تجنح - لأسباب كثيرة - إلى المغامرة الواعية حيناً، وغير الواعية ولا المنطقية في أحيان أخرى.

وأرق التجديد يظل متقداً حتى يدفع بالشاعر المبدع إلى مدى رحب، ولكنه - على رحابته - قد يصبح مأزقاً تضيع فيه الموهبة، ويحار فيه الصوت فيرتد الشعر شيئاً هلامياً، لاظل ولاصدى.

وإذا كان من أهداف قراءة الشعر أن نتمتع به متعة جادة واعية تجعلنا أكثر فهماً للحياة، فإن هذه المتعة لايمكن أن تتوافر إلا بفهمه [١] وهذا الفهم لايمكن ترويضه إلا بلغة مشتركة، ومنهج لغوي يمكن أن يجسر العلاقة التذوقية بين المنشيء والمتلقي.

ولقد كان من أبرز مآزق التجديد في الشعر توهين علاقته بالمتلقي إذ انحصر تذوق الشعر والقدرة على استكانة معالمه في طائفة محدودة، فقلت جماهيريته، وازور عنه حتى بعض من يدركون آفاق الشعر الموروث، ومن هنا تبرز ضرورة أن يساير التجارب الشعرية الحديثة نقد واعٍ، يبصر ولايحجر، وينظر بوعي الراغب في البحث عن الجمال؛ لابروح المعقد المفلسف.

وإن مما يلفت النظر في التجارب الشعرية الحديثة، ميل كثير من الشعراء إلى توظيف ما أسميه (البيت الصامت) في بناء القصيدة ودلالاتها.

وهذا اللون ذو جذور في التراث الشعري [٢]، ولكنه عبر مسيرته الطويلة عاد لوناً آخر ذا سمات خاصة، تجعله جديراً بأن ينسب إلى الجماليات المعاصرة.

وهذا (البيت الصامت) مايزال منفتحاً لاحدود له، وقد أورث قلق ماهيته قلقاً آخر عند من تناوله من النقاد أو أشار إليه، يظهر ذلك من خلال كثرة المصطلحات أو الأسماء التي تطلق عليه، فهو (المساحات البيضاء)[٣]، و(الفواصل الصامتة) [٤]، و(البتر)[٥] و(السطور المنقطة أو الصمت) [٦]، و(الثغرة المحدثة) [٧] و(سطر النقاط، والشعر البياض، والفراغ) [٨]، و(الكف عن تكملة المعنى)[٩].

ولعل أهم دواعي توظيف (البيت الصامت) في القصيدة، كونها أصبحت «تتميز بدرجة قصوى من الاقتصاد، إذ لايوظف الشاعر فيها سوى عدد محدود من الكلمات المقطرة، لكنه يقيم بها كوناً

شعرياً صغيراً... يشكل بنية تعبيرية» (١٠).

كما أن كثيراً من الشعراء المعاصرين مال إلى أن تكون قصائده مكتنزة بعيدة عن الثرثرة (١١) بأثر ما طرأ على الذائقة العربية من إيثار للتكثيف في الشعر وميل إليه.

وهذا الميل إلى التكثيف ظاهر عند من يؤثرون القصيدة العمودية، ولكنه أظهر عند من مزجوا في إبداعهم بين الشعر العمودي والشعر الحر، ولهذا يظهر (البيت الصامت) حيناً في العمودي، وأحياناً كثيرة في الحر.

وقد يبدو (البيت الصامت) في القصيدة العمودية غير منطقي؛ لأنه يكسر الإيقاع الذي هو أساس في هيكلها، ولكن حين يحسن الشاعر توظيفه يجيء متمماً للبناء، مثلما في قول أحمد بهكلي في قصيدة عنوانها (غسيل الملائكة):

اسألوا زوجة، وجلجل في القو...م جواب سما عن الأذهان

(............................ ....) (١٢).

لقد وضع الشاعر هذا البيت الصامت، وعلق عليه في الحاشية قائلاً: «الفراغ أثبت كمحل (كذا) للجواب الذي سبق إيضاحه في التقديم للقصيدة سبباً لغسل الملائكة لحنظلة» (١٣).

وهذا التعليل يؤيد ما ذهب إليه أحد الشعراء من أن الأبيات الصامتة تأتي ليتنفس القارئ الصعداء، ويعرف أن في موضع الصمت شيئاً مختزلاً، كان يمكن أن يضاف إلى النص في أبيات أو سطور كثيرة (١٤).

إذاً أصبح الصمت في القصيدة الحديثة جزءاً من بنائها، وصار يشكل «مساحة من جسد النص»(١٥)، ويعين في صنع الدلالة المعنوية الكلية التي يريد النص إيصالها (١٦).

وينبغي أن أشير إلى أن الصمت في قصيدة البهكلي - وقد مر ذكره - لايشكل الصورة المثلى مما ينتظره المتذوق والناقد من تقنية الصمت؛ لأن شرحه لذلك البيت الصامت جعله مغلقاً وألغى الانفتاح والإنطلاق الذي نجده في بعض نماذج البيت الصامت.

وقد كادت آراء النقاد والدارسين تجمع على أن في البيت الصامت شيئاً من الإبهام والإغماض، وأنه يرتكز إلى ضبابية الشعور والجو اللاواعي(١٧) وقد يبدو هذا الصمت عند بعضهم تحيزاً وقلقاً يعكس طموح الشاعر إلى تحقيق شخصيته التعبيرية (١٨). كما أنه - في نظر ناقد آخر - «يقول شيئاً سرياً يخفي على الكثيرين» (١٩).

وإذا قست بيت البهلكي بهذه المقاييس خرج عن حد (الصمت) بمفهومه الدقيق ؛ ولهذا أميل إلى تسمية مايرد من هذا الضرب في الشعر العمودي بتراً- كما سماه بدوي طبانة (٢٠)- أو انقطاعاً، وليس معنى هذا أنه خاص به ، بل هو بالتناغم الإيقاعي أليق وإليه أقرب ، وهو - أي البتر - لايخل بذلك الإيقاع بل يكون جزءاً من نسيجه.

على أن محاولات إدخال البتر في الشعر الحديث كانت تسلك طريقاً وعرة، ولاتخلو من تسرع تسمه اللفظية أحياناً (٢١)، ففي قول السياب:

(سأهواك حتى ...) نداء بعيد

تلاشت على قهقهات الزمان

بقاياه ، في ظلمة في مكان

وظل الصدى في خيالي يعيد:

(سأهواك حتى سأهوى) نواح

كما أعولت في الظلام الرياح

(سأهواك حتى ... سـ ..) ياللصدى

أصيخي إلى الساعة النائية

(سأهواك حتى ...) بقايا رنين

تحدين دقاتها العاتية

تحدين حتى الغدا.

(سأهواك) ما أكذب العاشقين!

(سأهوا ...) نعم، تصدقين (٢٢).

فيه نوع من الصمت / البتر، ولكن تقنية الصمت في هذا التكرار اللاشعوري أخفقت في مؤازرة الحالة النفسية، إذ إن السياق الذي وضع فيه بدر تكراره اللاشعوري مفتعل قليلاً ، والتركيز ينقصه، فالشاعر - كما نرى من الأبيات - يملك من الوعي ما يجعله يرد على العبارة ويناقشها:

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

(نعم تصدقين) و (ما أكذب العاشقين!) وتعليقاته هذه تبدد الجو اللاواعي الذي يرتكز إليه منطق البتر [٢٣].

وغالباً مايقع الإخفاق في توظيف الصمت/البتر حينما يحاول الشاعر استثمار (الصدى) بجعله جزءاً من بنية النص، فقول البردوني:

نسيت الكتاب، اهدئي يارياح

نسيت الكتاب الكتاب الكتا....[٢٤]

وقول عبدالرزاق عبدالواحد:

من يكونان؟ همسة أرجف الليـ....

ـل صداها، وانساب في الظلماء

فترامت في كل فج تهاديـ....

ـل سؤال مبحوحة الأصداء:

من يكونان؟ من يكو... من يـ...

واصطكت شفاه على بقايا النداء [٢٥]

في هذين النصين حاول الشاعران توظيف البتر من خلال التكرار الذي يمثل الأصداء، ومن طبيعة الصدى أن يتردد الجزء الأخير منه وحسب، لا الجزء الأول، ولهذا صار البتر هنا غير مسوغ نفسياً [٢٦].

ومن نماذج الصمت/البتر قول بلند الحيدري:

أنا لا أذ ... نحن لا نذكر إن كنا التقينا [٢٧]

وهو هنا لايريد بالصمت إلا أنه انقطاع وتلعثم، أو أنه إضراب عن ضمير المفرد إلى ضمير الجمع، وقد رأي طبانة أنه بتر ضعيف ، لايمكن تسويغه إلا بفذلكة [٢٨] وأنا أراه قوياً متلاحماً مع بناء النص، وقد قال قبله:

كان صمت بيننا يسخر منا

كان ودّ ميت بين يدينا

لم نقل إنا ....

ولكنا انتهينا

وافترقنا

أنا لا أذ.. نحن لا نذكر إن كنا انتهينا

فأنت تراه جاء بكلمة (صمت) صريحة، ثم نحاها ورمز إليها مرتين، في قوله (لم نقل إنا ...) و(أنا لا أذ...)، فتتاسق البناء اللفظي مع الدلالة المعنوية، ويرفع من قيمة الصمت أيضاً قوله (ود ميت) الذي يشي بدلالات عميقة تؤازر المعنى الكلي.

والصمت/البتر في القصيدة العمودية يختلف عن الصمت في الشعر الحر، إذ هو في الشعر العمودي -كما ألمحت آنفاً- لاينقطع به الإيقاع بل تستمر فيه التفعيلات متصلة، ومن أمثلته - بالإضافة إلى ما سبق - قول حسين العروي :

دعيني أسافر ، إن للصبر غاية

تكلمت حتى ... ، والحديث شجون [٢٩]

ولاحظ أنه وفق في تركيب البيت، وتضمينه هذا البتر - وهو يشبه هنا مايسميه البلاغيون الاكتفاء - وكأنه يريد أن يقول : تكلمت حتى مللت أوسئمت، ولكن الصمت أبلغ من كل كلام، وبخاصة إن أحوجه إلى الإطالة التي لم تجده، بدليل قوله في بدايته : (دعيني أسافر)، وختمه بقوله : (والحديث شجون).

أما الصمت في الشعر الحر فهو أرحب وأوعى للمشاعر، وهو يشكل فيه أحياناً جزءاً من السطر الشعري، وحيناً يكون سطراً أو بضعة أسطر.

والواقع أن نمط كتابة القصيدة الحرة حافل بالمزالق؛ لأن حرية الشاعر في تقسيم تفاعيله وفي عددها، توقعه في أخطاء كثيرة فيما يتعلق بظاهرة (الصمت)؛ ولهذا يجنح كثير من الشعراء إلى الإسراف في وضع النقاط الدالة على الصمت بلا داع بنائي أو معنوي، كما في قول حكمت صالح:

سيدي .....

إن جبين العصر

واراه دخان الحرب والتضليل

دماه انفجار نووي[٣٠]

فالتنقيط بعد كلمة (سيدي) لامعنى له.

ومثله قول حسين علي محمد :

واتشحت بالحزن

فأين ورودك؟

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

.....

صمتت

.....

قولي لفظة شهد، فالأيام مريرة (٣١)

فكان الأولى به أن يلغي قوله (صمتت)؛ لدلالة البيتين الصامتين عليه، أو أن يبقيه ويلغي النقاط.

ومن أجل تمادي بعض الشعراء في حشو قصائدهم بالنقاط بلا داع وقف بعض النقاد موقف السخرية من هذه الظاهرة؛ إذ رأى أنها أشبه بلعبة يمارسها الشعر الحديث، وعرض لقول أحدهم:

صار دمي قراحاً...

تركضين كظبية ...

وعلق عليه قائلاً : «ألنا أن نقول : إن وضع النقاط بعد هذه العبارات مؤذن بتقدير ما يكمل هذا البناء أو يصلحه ويرم من فساده؟ وهذا نمط واضح في كثير في الشعر الجديد» (٣٢).

والحقيقة أن كثيراً ممن يكتبون الشعر الحر يطلقون لأيديهم العنان في حشو القصيدة بالنقاط، بل إن بعضهم لايكاد يتركها في نهاية كل سطر شعري، غافلين عن الطبيعة البنائية والحقيقة الدلالية التي ينبغي أن يؤتى بها لأجلها، ومن ثم يجب على الناقد ألا ينساق وراء تسويغات نقدية قد تكون مبنية على تهاون أو تظاهر أو جهل.

إن لجوء الشاعر إلى الصمت أو البتر، يأتي استجابة لأغراض ومهام فنية تعطي لغة الشعر كثافة وتركيزاً في الدلالة، والإفصاح عن القيم الشعورية، وتلوين المعنى (٣٣) ، ومن الاستخدامات الجيدة لهذا الأسلوب ماورد في قصيدة للسياب:

عصافير بل صبية تمرح

وأعمارهم في يد الطاغية

وألحانها الحلوة الصافية

تغلغل فيها نداء بعيد

«حديد عتـ.........يق

رصا...............ص

حديـ..................د (٣٤)

وقد مهد الشاعر لهذا الأسلوب بقوله : (تغلغل فيها نداء بعيد) الذي هيأ جواً لاستقبال التقطيع، وكأنه تمثيل أو رجع لذلك النداء البعيد (٣٥) .

ويعمد كثير من الشعراء الذين يوظفون الصمت في قصائدهم إلى إيجاد حالة من التواؤم الشعوري بينهم وبين المتلقين، تجعل أحدهم يشارك الشاعر أحلامه وخيالاته وانفعالاته يقول سعدي يوسف:

الشجرة

عارية إلا من بضع وريقات تسقط

وتويجات ميتة

والشجرة

سوداء تمر بها الريح

ولا همس من الريح

أو الشجرة

لكن العصفور الأول يأتي

فالعصفور الثاني

فالعصفور الثالث

وإذا الشجرة

....

....

كم أحلم أن أطبق هدبي (٣٦)

إن حبل الكلمات يمتد بعد قوله (وإذا بالشجرة) من حنجرة القارئ حتى يملأ فراغ النص، وكل سيقرأ على هواه، سيقول أحدهم : وإذا بالشجرة تجف بالزقزقات، ويقول آخر : وإذا بالشجرة أرملة تفقد جلال الصمت، ويقول ثالث ورابع.... ولا يمكن أن تنتهي هذه الاحتمالات التي رمز لها بالنقاط (٣٧) .

إن ذلك الصمت رسالة من الشاعر إلى القارئ، يتطلب فيها منه «أن تذهب نفسه في تصور أو خيال يختلف فيهما عن قارئ آخر» (٣٨) يقول بعضهم:

من أي بركان صبغت دمي

بألوان التشوق ......

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والتوجع

والتشهي

إن هذا الصمت الذي يلي كلمتي (التشوق والتوجع) يومئ إلى أنهما معوزتان، وأن لهما امتدادات دلالية، وعلى القارئ أن يذهب في التصور ليدرك بعض المراد[٣٩].

ومن التوظيف الجيد للصمت قول سعدي يوسف:

الذين يمرون بي عابرين

سوف أذكرهم

والذين يجيؤوني مثقلين

سوف أنساهم

....

....

....

هكذا :

حين تندلع الريح بين الجبال

نصف الريح دوماً

وننسى الحجر [٤٠]

إن الصمت هنا إمهال للقارئ حتى يبحث عن تسويغ أو مثال للحكم الذي أطلقه الشاعر، وبعد أن يأخذ القارئ حقه في التفكير يورد الشاعر ذلك المثال المقنع.

هذه النماذج الجيدة تدل على أن الصمت - بحق - يعين على إثارة الخيال وتنشيط عوامل التأويل والإيحاء حسب قوة استخدام الشاعر لهذا الأسلوب [٤١].

وأكثر مايبدو (البيت الصامت) إتقاناً وامتزاجاً بسائر النص حينما يتواءم المبنى مع المعنى، وذلك بأن يكون هذا الصت امتداداً دلالياً لما قبله، يقول حسين علي محمد:

وعدتني تجيءْ

كي يبرأ العليلْ

وتحمل القنديلْ

وتطرد الأحزان والظلامْ

وقلت لي عن حلمك الخبيءْ

وعاصف البروق والأحلامْ

....

ومر نحو عام [٤٢]

وقد بيّن الشاعر - معلقاً على هذا البيت الصامت - أن في ذلك الصمت ماينبئ عن الكلام الكثير الذي قاله المحبوب للحبيب، ولم يشأ الاستطراد فيه؛ لأنه سينتقل نقلة أخرى في النص، حينما قال: (ومر نحو عام) [٤٣].

وقد يأتي البيت الصامت ملائماً للحالة الشعورية التي يعيشها الشاعر، يقول بلند الحيدري:

ناولني قرصاً ... سأنام

قرصاً لأنام

....

وينام الشارع

شيء رائع .... رائع

أقراص للنوم [٤٤]

إن الشاعر هنا يتأرجح بين النوم واليقظة، فهو في حال تهويم ناسبها أن يتقطع الصوت، وأن تمر به لحظة انقطاع تام مثلها ذلك البيت الصامت.

ويقول هو أيضاً:

ذبابة ثانية تموت

....

أسقط في بئر بلا قرار

لاشمس

لا أرض ولا نهار [٤٥]

والبيت الصامت هنا تأكيد لحالة الموت والفناء التي ذكرت في البيت الذي قبله، وشبيه به قوله أيضاً:

أترسب في الظن

فأوشك أن أبكي

- صه .. لاتحك .. لاتحك .. لا

- اصمت ... اصمت

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

....

وصمت .. وها إني

أسقط في بعدي الأول [٤٦]

فقد جاء بيته الصامت هنا استجابة للذي قبله (اصمت .. اصمت) وحينئذ يمتزج صمت القارئ بصمت الشاعر، الذي يؤكد صمته بعد ذلك تصريحاً (وصمت..).

ومن هذا الضرب قول حكمت صالح:

مر عام ...

إثر عام ...

إثر عام ...

ورمت أجفان هذا الانتظار [٤٧]

وقوله :

هامساً .... لم تسمع النسمة حسا منه إلا :

يا بلال .... [٤٨]

فالصمت بعد قوله (مر عام .....) ومابعده ملائم لدلالة امتداد العام وتراكم الأحداث فيه وترقب مايجيء؛ وذلك بالنظر إلى تصريحه بالانتظار.

وكذلك الصمت بعد (هامساً ...)جاء متناسقاً مع سكون الهمس، أما (يا بلال ...) فقد صمت بعده ليدل على ترقب الجواب.

وقد نضطر إلى فلسفة (البيت الصامت) بحثاً عن الدلالات المحتملة - وإن كان الجزم بدلالة واحدة في كل ضروب الصمت غير وارد - من ذلك مانجده في الصمت الذي ابتدأ به بلند الحيدري قصيدته التي عنوانها (أنت مدان ياهذا) ، إذ جاء هكذا :

«........ وخرجت الليلة

كانت في جيبي عشر هويات تسمح لي

أن أخرج هذي الليلة» [٤٩]

فالصمت الذي جاء مطلعاً للقصيدة كأنه خروج من فكرة باطنة لم ينبس بها الشاعر، لعله يشير إلى غيبوبة في ذكرى أليمة، أو استغراق في تأمل.

ويقول سعدي يوسف :

لم أقل : عز الصديق

إن كل الشرفاء

أصدقائي

إنما .... آه لأقمار الطفولة

....

....

....

عندما تنهمر العتمة في بيتي ويأتي المطر [٥٠]

قال عبده بدوي: ويمكن أن نقرأ بعد كلمة (إنما) أشياء كثيرة، تتصل بعوالم السياسة وبقضية الصراع في الوطن، ثم نرى الشاعر بعد أن يستوثق من قراءتنا لمساحة الفراغ بعد (إنما) يتكلم بلغة سرية في عدد من السطور، كأنه يقول شيئاً لايستطيع أن يبوح به، أو كأنه يطلب من قارئه أن يشاركه في إكمال القصيدة باللغة السرية [٥١].

ويعلق الناقد نفسه على قول أحمد عبدالمعطي حجازي:

أنا والثورة العربية

نبحث عن عمل في شوارع باريس

نبحث عن غرفة

نتسكع في شمس إبريل

....

إني زماناً مضى

وزماناً يجيء

قلت للثورة العربية:

لابد أن ترجعي أنت

أما أنا فأنا هالك

تحت هذا الرذاذ الدفيء [٥٢]

فيقول : إن القصيدة قالت الكثير حتى بالنقاط التي تؤكد أن الرحلة كانت فاشلة وأن لابد من الفراق [٥٣].

وأنا أقدر هذا الفهم، ولكني لاأرى أن سطر النقاط أو البيت الصامت (يؤكد) ، وإنما يحتمل

ARCHIVE http://archivebeta.Sakhrit.com

تلك الدلالة احتمالاً كسائر الأبيات الصامتة.

على أن بعضها يكاد يوحي بمعنى محدد، كما في قول سعدي يوسف في قصيدة عنوانها (حرب أهلية) :

أربعة

منتصبو القامات

يمشون وئيدين على أرض مكشوفة

أوجههم جلد مدبوغ

وبأيديهم تنطلق الرشاشات...

....

....

....

كانوا أربعة

يمشون وئيدين على أرض مكشوفة (٥٤)

ما الذي يمكن أن تحتمله هذه الأبيات الصامتة في داخل النص؟

إن الشاعر يصف مشهداً من حرب أهلية: رجال أشداء ماتت الرحمة في قلوبهم (أوجههم جلد مدبوغ)، يطلقون الموت من خلال رشاشاتهم. ما الذي يحدث بعد ذلك؟

لقد وقف النص تجاه ضجيج الطلقات وأنين الجرحى مشدوهاً، إنه يشاهد الموت، موت الإنسان على يد أخيه، وأبلغ وسيلة لوصفه هي الصمت، الصمت صدمة وعجزاً.

وبعد : فإن الصمت في القصيدة - حينما يحسن الشاعر توظيفه - لايكون فاصماً للعرى بين المعاني، بل تظل هذه المعاني مترابطة في إطار القصيدة الكلي، ويبقى المعنى المبتور أو المصموت عنه مؤتلفاً في الدلالة العامة للقصيدة (٥٥).

ومع ذلك فلست أشك في أن تراكم الصمت في نسيج القصيدة يكون - في كثير من الأحيان - عبئاً عليها ، ولعله أصبح في عصرنا مهرباً لكثير من منتحلي الشعرية، فاتخذوه مركباً وهم لا يحسنون سياسته، فأخرجوا الإبداع عن مدارجه الإيقاعية والدلالية، مما كان له الأثر السيئ : اضطراباً في البناء ، وضبابية في أداء المعاني والدلالات، وتشويشاً على المتلقين.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١) محمود الربيعي، قراءة الشعر ص ١٣.

٢) توسعت في ذكر هذه الجذور في بحث آخر يتناول الظاهرة نفسها عنوانه (شعرية الصمت) وهو سبيله إلى الإعداد والنشر بإذن الله.

٣) أمجد ريان (التجديد وليس قناع التجديد) مقالة ملحقة بديوان (رسوم على الحائط) ص ٢٠٣.

٤) بدر توفيق (ديوان رسوم على الحائط) مقالة ملحقة بالديوان نفسه ص ١٩٤.

٥) بدوي طبانة، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي ص ٢٢٥، وعمران الكبيسي، لغة الشعر العراقي المعاصر ص ٢٢١.

٦) صلاح فضل ، أساليب الشعرية المعاصرة ص ٣٠٧.

٧) عبدالله الغذامي ، القصيدة والنص المضاد ص ٩٨.

٨) عبده بدوي ، دراسات في النص الشعري (العصر الحديث) ص ٧٢، ٧٧، ٨١.

٩) فوزي خضر، إطلالة على الشعر السعودي المعاصر ص ١٥.

١٠) صلاح فضل (مرجع سابق) ص ٣٠٧. بتصرف.

١١) حسين علي محمد ، إجابة عن سؤال وجهته إليه حول هذه الظاهرة مؤرخة في ١٤٢٢/١/٢٠هـ ص١.

١٢) أحمد بهكلي ، طيفان على نقطة الصفر ص ٢٤.

١٣) السابق : ص ٢٥.

١٤) حسين علي محمد (مرجع سابق).

١٥) صلاح فضل (مرجع سابق) ص ٣٠٧.

١٦) أمجد ريان (مرجع سابق) ص٢٠٣.
١٧) بدوي طبانة (مرجع سابق) ص ٢٢٥.
١٨) بدر توفيق (مرجع سابق) ص ١٩٥.
١٩) عبده بدوي (مرجع سابق) ص ٧٧.
٢٠) طبانة (مرجع سابق) ص ٢٢٥.
٢١) السابق، نفسه.
٢٢) بدر شاكر السياب، الأعمال الكاملة ١/٨٩-٩٠.
٢٣) طبانة (مرجع سابق) ص ٢٢٥.
٢٤) عبدالله البردوني ، ترجمة رملية لأعراس الغبار ص ٢٥٩.
٢٥) نقلاً عن طبانة (مرجع سابق) ص ٢٢٥.
٢٦) السابق، نفسه.
٢٧) بلند الحيدري ، ديوانه ص ٢٩٤.
٢٨) طبانة (مرجع سابق) ص ٢٢٥.
٢٩) حسين العروي ، قصائدي انتظار ما لا ينتظر ص ١١٦.
٣٠) حكمت صالح، نحو آفاق شعر إسلامي معاصر ص٣٦.
٣١) حسين علي محمد ، غناء الأشياء ص ٦٦.
٣٢) إبراهيم السامرائي، في لغة الشعر ص ١٠٣.
٣٣) عمران الكبيسي (مرجع سابق) ص ٢٢١.
٣٤) بدر السياب، الأعمال الكاملة ١/٥٦٨-٥٦٩.
٣٥) عمران الكبيسي (مرجع سابق) ص ٢٢٢.
٣٦) نقلاً عن : صلاح فضل (مرجع سابق) ص ٣٠٨.
٣٧) السابق ، ص ٣٠٩.
٣٨) إبراهيم السامرائي (مرجع سابق) ص ١٠٨.
٣٩) السابق ص ١٠٢.
٤٠) سعدي يوسف، الوحيد يستيقظ ص ٦٢.
٤١) عمران الكبيسي (مرجع سابق) ص ٢٢١.
٤٢) حسين علي محمد، السقوط في الليل ص ١٤-١٥.
٤٣) حسين علي محمد ، إجابة عن سؤال ص ٣.
٤٤) بلند الحيدري ، ديوانه ص ٥٦٢.
٤٥) السابق ص ٥٨٥.
٤٦) السابق ص ٦٦٦.
٤٧) حكمت صالح (مرجع سابق) ص ٣٩.
٤٨) السابق ص ٥٢.
٤٩) بلند الحيدري ، ديوانه ص ٦٣٨.
٥٠) نقلاً عن عبده بدوي (مرجع سابق) ص ٦٩.
٥١) السابق ص ٧٢.
٥٢) نقلاً عن السابق ص ٧٩.
٥٣) السابق ص ٨١.
٥٤) سعدي يوسف (مرجع سابق) ص ٤٧.
٥٥) عمران الكبيسي (مرجع سابق) ص ٢٤٤.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الشعر والتاريخ

اوكتافيو باث *
ترجمة : سعود السويداء

كل قصيدة هي محاولة للتوفيق بين التاريخ والشعر لصالح الشعر. الشاعر يحاول دائماً التخلص من سطوة التاريخ حتى عندما يتماهى مع المجتمع الذي يعيش فيه، وعندما يشارك فيما يسمى «تيارات العصر» - وهي حالة نادرة تزداد صعوبة تصورها في العالم الحديث. كافة التجارب الشعرية العظيمة - من الوصفة السحرية والقصيدة الملحمية إلى الكتابة الأوتوماتيكية - تحاول استخدام القصيدة كبوتقة صهر تجمع التاريخ والشعر، الحقيقة والأسطورة، الشفهية والمجاز، اليوم الذي لايتكرر والمهرجان، كيوم يحمل خصوبة سرية، يعود دائماً ليدشن بدايات جديدة. يمكن مقارنة طبيعة القصيدة بالمهرجان (الفيستا)، وهو الذي إضافة إلى كونه تاريخاً في التقويم، إلا أنه كسر للتسلسل الزمني وانبعاث لحاضر يتكرر كل حين بلا ماض أو مستقبل. كل قصيدة هي مهرجان، تكثيف نقي للزمن.

العلاقة بين البشر والتاريخ هي علاقة تبعية. لأننا إذا كنا الأبطال الوحيدين للتاريخ فنحن أيضاً مادته الخام وضحاياه : إنه يتحقق فقط على حسابنا. الشعر يغير هذه العلاقة بشكل جذري؛ إنه يتحقق فقط على حساب التاريخ. إن كافة معطياته - البطل، القاتل، العاشق، الرمز، النقش غير المكتمل، اللازمة المتكررة، القسم ؛ الدهشة التلقائية على شفاه طفل يلعب، المجرم المحكوم، الفتاة الي تحب للمرة الأولى؛ العبارة التي تحملها الريح ، الصرخة - كل هذه الأشياء مع الألفاظ المهجورة، الكلمات الجديدة والاستشهادات لن تذعن للموت، أو لأن يضرب بها عرض الحائط. جميعها مصرة على البقاء حتى النهاية. إنها تخلص نفسها من العلة والنتيجة. وتنتظر القصيدة التي سوف تنقذها وتجعلها تتحقق. لايوجد الشعر دون التاريخ، لكن ليس للشعر مهمة أخرى سوى تحويل التاريخ. لهذا فإن الشعر الثوري الوحيد هو الشعر الرؤيوي.

الشعر مصنوع من نفس مادة التاريخ والمجتمع - اللغة. لكنه يحاول إعادة تشكيل اللغة وفقاً لقوانين تختلف عن تلك التي تحكم المحادثة والخطاب المنطقي. التحويل الشعري يحدث في عمق اللغة. العبارة - وليست الكلمة المعزولة - هي الخلية، وأبسط مكونات اللغة. لايمكن أن توجد كلمة دون كلمات أخرى، عبارة دون عبارات أخرى.

هذا يعنى أن كل جملة تحوي إشارة ضمنية لجملة أخرى، وهي قابلة للتفسير من قبل جملة

أخرى. كل عبارة تمثل «رغبة في قول شيء» محيلة صراحة إلى شيء فيما ورائها. اللغة هي مزيج من الرموز المتحركة والمتبادلة، كل منها يشير إلى اتجاهاتها. بهذه الطريقة، فإن المعنى والاتصال هما مبنيان على «قصدية» الكلمات. لكن بمجرد أن يمسها الشعر تتحول إلى وحدات موقعة أو إلى صور؛ إنها تقف بمفردها مكتفية بذاتها. فجأة تفقد الكلمات قابليتها للحركة؛ هناك طرق عديدة لقول شيء بل هي شيء قيل بطريقة لاتقبل التراجع. أو بكلمات أخرى، إنها ليست «ذهاباً باتجاه» شيء ولا «كلاما» عن هذا أو ذاك. الشاعر لايتكلم عن الرعب أو الحب: انه يعرضهما. لايمكن التراجع عن أو استبدال كلمات الشعر، وهو ما يجعلها غير قابلة للتفسير إلا بذاتها. معانيها لاتعود وراءها، بل بداخلها؛ الصورة هي «في» المعنى.

الوظيفة الحقيقية للصورة الشعرية هي في دمج حالات تبدو لنا متضاربة وغير قابلة للاختزال. وهذه العملية تحدث دون إزالة أو التضحية بالتضارب والتنافر بين الحالات التي تستحضرها وتعيد تشكيلها وهذا هو السبب في أن الصورة الشعرية غير قابلة للتفسير بالمعنى الدقيق للكلمة. واللغة الشعرية الآن تشاطر في الغموض الذي يتلبس الواقع من حولنا. من خلال تحويل اللغة، تفتح الصورة لنا باب الواقع وتبدو كما لو كانت تعريه وتكشفه لنا في وحدته النهائية. تصبح العبارة صورة. والقصيدة هي صورة مفردة أو مجموعة لاتتجزأ من الصور. الفراغ الذي خلفه اختفاء ما نسميه بالواقع يفتح الطريق أمام حشد من الرؤى المتجانسة أو المتضاربة، تحاول بشكل محتوم حل فوضاها في نظام كوني من الإشارات - القصيدة: كون من الكلمات المعتمة والقابلة للفساد، مع ذلك فهي قادرة على أن تضئ وتشتعل بمجرد أن تمسها الشفاه. في بعض الأحيان وفي أفواه بعض المتكلمين، تصبح طاحونة العبارات مصدراً لحقائق ثابتة لاتتطلب الإثبات. ثم ننقل إلى اكتمال الزمن يتجاوز الشاعر اللغة عن طريق استغلال لها. عبر تأكيد التاريخ، يكشف عريه ويظهر جوهره - الزمن.

عندما يسمح لنا التاريخ بأن نشتبه بأنه قد لايكون أكثر من مسيرة شاحبة، ليس لها معنى أو نهاية، يصبح غموض اللغة أكثر بروزاً ويمنع أية حوار حقيقي. تفقد الكلمات معانيها، وبالتالي قدرتها على الإيصال. انحطاط التاريخ إلى مجرد سلسلة من الأحداث يعني انحطاط اللغة، أيضاً، إلى مجموعة من الرموز الميتة.

يستخدم البشر الكلمات ذاتها لكن دون أن يفهم أحد الآخر. ومن العبث أن يحاولوا «الوصول إلى اتفاق» حول معنى الكلمات. اللغة ليست تقليداً، بل هي بعد لايستطيع البشر الانفصال عنه. كل مغامرة لغوية هي كاملة؛ والإنسان يراهن بنفسه وبحياته على كلمة واحدة. الشاعر هو شخص يتحد كيانه بالكلمات. لذلك فهو الوحيد القادر على تأسيس حوار جديد.

إن قدر الشاعر، خصوصاً في زمن مثل زماننا هو أن «يعطي بعداً جديداً لكلمات القبيلة».

هذا يعني ضمنياً أن الكلمات تنزع من جذورها في اللغة العادية وتولد في القصيدة. إن ما يسمى استغلاق الشعر الحديث ينشأ عن هذه الحقيقة. لكن الكلمات لاتنفصل عن البشر وبالتالي، فالنشاط الشعري لا يحدث خارج الشعر، في الشيء السحري الذي تمثله القصيدة؛ بل هي تتخذ من الإنسان ذاته مركزاً لتجاربها. التناقضات ملتحمة داخل الإنسان ، وليس في القصيدة وحدها. والاثنان لايمكن فصلهما عن بعض. إن قصائد رامبو هي رامبو ذاته، ذلك المراهق المحارب بتجديفاته اللامعة،رغم كل المحاولات لتحويله إلى متوحش تنزلت عليه الكلمة. كلا، إن الشاعر وكلماته هما شيء واحد. لقد كان ذلك هو شعار أعظم شعراء حضارتنا في القرن الماضي. ولم يكن معنى أعظم الحركات الأخير ة في قرننا - السريالية - مختلفاً. ان مجد هذه المحاولات - التي لايمكن أن يتجاهلها شاعر يستحق هذا الاسم - يكمن في سعيها وبتهور ، لتحطيم الازدواجية التي تمزقنا أشلاءً، مرة وإلى الأبد، الشعر يقفز إلى المجهول، أو هو لاشيء.

قد يبدو من السخف، في الظروف الحالية، الإشارة إلى ادعاءات الشعر المفرطة. لم تكن سطوة التاريخ يوماً أشد منها الآن، لم يحدث أن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كان ضغط الأحداث خانقاً بهذه الدرجة. ومع تزايد وطأة «ماينبغي فعله بعد ذلك» والتي أصبحت مما يفوق الاحتمال - بما أن موافقتنا على الأفعال لم تطلب، وبما أنها تكاد دائماً تكون موجهة لتدمير البشر - بنفس الوقت تصبح كتابة الشعر أكثر سرية ، أكثر عزلة وندرة. في الماضي القريب فقط، كانت كتابة قصيدة أو الوقوع في الحب أفعال تمرد، تهدد النظام الاجتماعي عبر كشف ازدواجيته وتناقضاته. واليوم، حتى فكرة النظام اختفت، تاركة مكانها لخليط من القوى، التكتلات ، وقوى المقاومة. نزع الواقع أقنعته وظهر المجتمع المعاصر على حقيقته: حشداً متبايناً من الأشياء التي يتم «توفيقها» بالسوط أو بالدعاية، من قبل مجموعات لاتختلف عن بعضها البعض سوى بدرجة وحشيتها. في هذه الظروف تنزوي الكتابة الشعرية إلى المخبأ. إذا كانت القصيدة مهرجاناً فإنه مهرجان يحدث خارج الموسم، في الأماكن المهجورة - مهرجان يحدث تحت الأرض.

لكن النشاط الشعري يعيد اكتشاف طاقات التمرد السحيقة الكامنة فيه من خلال هذه السرية ذاتها، محملاً بالحسية والقوى الخفية، متحدياً تحريماً لايقلل عدم إعلانه من الإدانة التي ينطوي عليها. الشعر، والذي كان لازماً بالأمس لنتنفس هواء الحرية والتواصل الكوني، لايزال تعويذة تحمينا من شعوذة القوة والأرقام. لقد قيل بأن الشعر هو إحدى الوسائل التي يستطيع عبرها الإنسان الحديث أن يقول لا لتلك القوى التي لم تكتف بالتحكم في حياتنا بل وتريد السيطرة على ضمائرنا أيضاً. لكن ذلك النفي يحمل بداخله نعم هي أعظم من ذاتها.

❖ بالفرنسية في الأصل. من مقدمة كتاب (قصائد مختارة أوكتافيو باث) دار بنجوين (سلسلة انترناشونال بوتس).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الشعر العربي في الإنترنت

محمد حسن علوان

بدت لي دراسة تقليدية .. تلك التي أزمعت البحث باسمها عن الوجود الشعري العربي في شبكة الإنترنت، هنا .. عبر الخيوط الإلكترونية المتقاطعة حول العالم ملايين المرات، والمارد الذي غادر قمقمه إلى الأبد، وتوغل في حياتنا، مكاتبنا، جامعاتنا، مكتباتنا، أسواقنا، شوارعنا، غرف نومنا وتسلق أصابعنا .. ليدخل أجسادنا، ويسيطر على نمط التفكير وأسلوب المعيشة لدى الكثيرين. هذه البدعة الإلكترونية التي ابتدعها البشر في مفصل من مفاصل تطورهم كمخلوقات ذكية، يتغير شكل الحضارة من حين لآخر، وتتخذ مظهراً جديداً، وتحلق ذقنها وتهندم ثيابها، وتحسن هيئتها، لنبقى بها أنيقين على وجه الأرض، سواء في المنطقة البيضاء من الحضارة .. أو تلك السوداء المتزايدة.

http://Archivebeta.Sakhrit.com

الشعر العربي .. في الإنترنت !.

هذا الذي شاركنا نوقنا .. وصحرائنا، وقاسمنا الخبز والسماء والسفر والموت وجباه النساء، ومسافات الرحيل، هاهو يقفز مثل أعرابي شره.. ليأخذ مكانه أيضاً في شاشاتنا الضوئية المتحجرة الحروف، باعثاً في عروق الأسلاك أنفاس الحنين التي لم تعتد عليها الإشارات الكهربائية المسافرة بسرعة الضوء.. بينما هو يتهدج عليها مثل جمل رتيب الخطى، كسول العينين، خفاه يدبان على الكثيب الإلكتروني بتناغم صحراوي موزون، وشفرة تعلمها في سفره الطويل من بطن الصحراء إلى بطن الـ www، مروراً بدمشق بني أمية، وبغداد بني العباس، وحلب بني حمدان، وقاهرة المعز، وقصور الطوائف، ثم جرائدنا العربية الملونة، قبل أن يأوي أخيراً إلى بيئة محايدة.. يحكمها بنو إلكترون .. وحدهم!.

للم خيمته التي تركناها له خاوية بين اصفرار الكتب، ووصايا العشاق، وصلصلة معارك الغبار، وطواها .. ولحق بنا .. ونصبها في بطحاء الإنترنت، وجلس عند بابها تماماً مثلما كان يجلس بحومانة الدراج.. والمتثلم ! ، وكأنه يشير إلى التصاقه بنا التصاقاً لاتؤثر فيه مسافات الزمان ولا المكان.

استعرضت أمامي هذا السلوك التاريخي المتجدد للشعر ، إصراره على البقاء منتصباً بين حواسنا وكل ما يمكن أن نسحه بها، وبين أزمتنا وكل مايمكن أن نعيشه فيها، بدا لي أن الدراسة ربما تتخذ وجهاً ملوناً لو أني تأملتها من جهة ديموغرافية تعلقنا بالشعر .. وتمنيت ألا اصطدم أثناءها بما يعيدني إلى ضحالة التقليدية التي

خوفتني في البداية، ثم وجدت أنها شأن لامفر منه، فارتديت نظارتي، وامتطيت (فأرتي!)، وجلست أقرأ بحياد كل ما يمكن أن يخرج علي مع ضوء الشاشة.. من الشعر العربي المقفى الموزون، والحداثي المنثور، ومايتهادى بينهما من القصائد.. وأنصافها وأرباعها.

باعتقادي .. أن الحضور العربي في الشبكة العالمية ليس مما يجدي دراسته من الجانب التقني للإنترنت، إذ أنه متوعك وضحل من جميع جوانبه، سواءً الفنية أو العلمية أو التجارية أو غيرها من المعطيات التي يمكن أن تساق عبر أسلاك الشبكة، ولعل ألسنتنا كانت تشكل أول حضور عربي عليها، من خلال غرف المحادثة التي تحولت إلى نزاعات عقائدية وقومية تثير الاشمئزاز من حيث التسطح الفكري، والغثاثة المطروحة، ومن ثم بدأت الشركات العربية القليلة التي يمكنها أن تراهن على نجاحها الإلكتروني في مجتمعات عربية لم تنظر للإنترنت إلا كما تنظر إلى صرعة جديدة من صرعات الغرب، لايجدر بها أن تنزل من عليـاء رزانتها لتجاريه فيها، هكذا.. كان تسكعنا الأول على الشبكة العالمية، مجهودات فردية، في ظل غياب كامل لمنهج النشر الإلكتروني المدروس، بدأت أعشابنا تنمو بلا انتظام أو تشذيب كل يسوق غنمه حيث شاء، وينفش بها أينما حل.

في هذه السوق المدارة بالاجتهادات الخارجة عن إطار الفكرة الموحدة، تفتقت على حدة بعض المواقع الشخصية لتكرس فكرة الاجتهاد الفردي هذه، كانت أولى المواقع العربية التي نلمح فيها ثقافتنا حاضرة على الشبكة مجرد محاولات استكشافية لثلة من الأفراد الذين يروون بذارهم من خارج حدود الوطن العربي الذي لاتتوفر فيه الخدمة بشكل جيد آنذاك، حتى حروفنا العربية المحببة.. لم نرها، لأن التقنية العالمية المصنعة تجاهلت تماماً إمكانية تواجدنا كعرب في قائمة الأمم التي تدلي بدلوها في آبار الإنترنت، أو أنها لم تكن توجه سوقها الإلكتروني المتنامي بجنون إلى البلدان العربية التي لاتملك الأرضية التقنية الكافية لتسويق سلعها التجارية أو حتى .. الثقافية.

كنت ألتقط بصعوبة هذه المواقع الهزيلة، وأحاول أن أجد فيها بديلاً ولو متواضعاً للآنية الصدئة التي نركم فيها ثقافاتنا، ولكني لم أعد إلا بالقليل من الحيطان الإلكترونية الباردة التي علق عليها بعض المتحمسين نتفاً من الأخبار، والأشعار.. قبل أن تبرد عزيمتهم، ليبقى ما علقوه شاخصاً ببلادته في وجوه زوار يتشوقون لحضور أعمق لوناً. بضعة مواقع شخصية، كنت أعدها على أصابعي الخمسة.. ونادراً ما أستعين بيدى الأخرى في العد، كانت معدة لحضور شعري متفاوت الوجهة ومختلط التاريخ والجغرافيا، أتذكرها تماماً.. قبل خمس سنوات تقريباً لم تكن كلها إلا استنساخ إلكتروني لما في بطون دواوين العرب، في محاولة يائسة لجذب الفئات القليلة في العالم العربي التي بدأت في تلمس الطريق على عتبات الشبكة.

كانت هذه بداية الحضور الشعري، مواقع مكرسة بالكامل له، أو محاولات شعرية لذوي المواقع الشخصية، وجهان مختلفان لعملة الشعر، أحدهما لشاعر أو شعراء غائبين، والآخر لشاعر حاضر، يحاول أن يحارب بقصائده في ميدانه الجديد الضيق، والمحدود.

ومع التمدد الدؤوب للحضور العربي ككل على مساحات الشبكة، بدأت الأنشطة العربية تتخذ شكلاً أكثر تبلوراً وتخصصاً، ومنها بطبيعة الحال.. الحضور الثقافي، أصبح الشعر يحتل مكانة المحجوز سلفاً في جميع المواقع الثقافية العربية التي نشأت بجهود احترافية.. أو لنقل .. شبه احترافية، وتنوعت المصادر التي يمكن أن نستقي منها القصائد في أبعادها الزمانية أو المكانية المختلفة.

صار بإمكاني تصنيف هذا الحضور إلى عدة فئات تلخص باختصار أين يمكن أن نجد القصيدة العربية على شبكة الإنترنت ، وهذه الفئات هي:

- المواقع الشخصية.
- المنتديات.
- المجموعات البريدية.
- المواقع الثقافية.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

❖ الموسوعات.

ولعلي أتناول هذه الفئات بشيء من التمحيص فيما يلي:

أولاً : المواقع الشخصية:

كان من الطبيعي أن يكون الحضور العربي الأول على الشبكة متمثلاً في مواقع شخصية لأفراد قليلين يملكون الخلفية التقنية التي يمكنهم من خلالها أن يبدعوا مواقعهم الشخصية التي صمموها بأنفسهم. وذلك في ظل غياب التوجه إلى الشبكة من خلال المؤسسات والمنشآت، هذه المواقع الشخصية ظهرت مملوءة بالحماس الذي يعكسه الشكل الإلكتروني المبتكر الجديد. خرجت هذه المواقع فجأة.. بدون إعلان مسبق، وأخذت تنتشر ببطء شديد كطبيعة المواقع التي لاتحمل في طياتها شكلاً خدمياً يمكن تقديمه للزائر. أضيف إلى ذلك انخفاض الوعي الإلكتروني في الدول العربية آنذاك وتأخر وصول خدمة الإنترنت إلى الشارع العربي، وعثراتها الكثيرة قبل أن تصل إلى المستوى الأدنى المطلوب.

وبطبيعة الحال، فإن مصمم الموقع الشخصي يسعى لمحورة هذا الموقع حول ذاته، وتركيز الضوء على شخصيته، وبالتالي سيعكس من خلال صفحاته الإلكترونية (التي تكون محدودة جداً في أغلب الأحوال) اهتماماته هو والتي غالباً مايكون الشعر من بينها ، حتى لو تم حشره حشراً بينها، وذلك لإضفاء الروح الأنيقة التي يبعثها الشعر حول المهتمين به.

هنا بإمكاني تقسيم المواقع الشخصية التي يتواجد فيها الشعر كعنصر حي إلى ثلاثة أقسام:

❖ مواقع شخصية لشعراء.

❖ مواقع شخصية عن شعراء (صممها أفراد من جمهورهم).

❖ مواقع شخصية لمهتمين بالشعر.

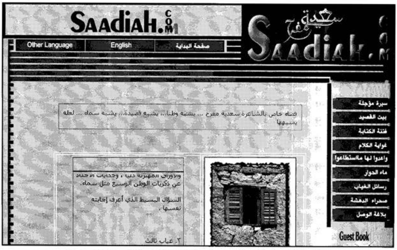
أ) مواقع شخصية لشعراء :

هذه الموضة لم تنتشر باكراً بين الشعراء، ولكنها سرعان ما انتشرت بينهم في الآونة الأخيرة.. لاسيما بين الشعراء الشباب الذين يعانون من نقص الأضواء المسلطة عليهم، وكساد السوق الثقافي، بالإضافة إلى التقصير الإعلامي الذي يحبطهم كثيراً في مسيرتهم الشعرية.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقد بدأت الكثير من هذه المواقع تشق طريقها بنجاح، وترفع إلى الساحة الثقافية أسماءً ما كان لها أن ترتفع لو أنها اعتمدت على السلم الإعلامي التقليدي في الصحافة والنشر، وراحت قصائدهم تسافر بين أجهزة الشبكة، تبحث عن قارئيها بدأب، حتى استطاعت أن تصنع لنفسها قاعدة جماهيرية لابأس بها، بحسب استحقاق كل منهم للبروز من خلال مستواه الشعري.

هذه الفئة من المواقع الشخصية قدمت خدمة نبيلة جداً للشعر العربي، لأنها ساهمت في إنقاذ



مواقع شخصية لشعراء : موقع الشاعرة الكويتية سعدية مفرح

أسماء شعرية رائعة من الاندثار والاختفاء خلف ستار الإحباط والإهمال، كانت شبكة الإنترنت تمنح هؤلاء فرصة لامعة لتقديم عطائهم الشعري بشكل غير مسبوق وبلمعان لم يكونوا ليحلموا به في زاوية صحيفة أو صفحة مجلة، وفي آنية الكترونية مغرية، بالإضافة إلى أنها قدمت تفاعلاً مباشراً بين الشاعر وقرائه من خلال الشبكة.

النشر عن طريق المواقع الشخصية في الإنترنت جاء بميزات أساسية.. وميزات أخرى أضفتها عليه عيوب النشر في الصحافة عموماً، لايخفي أن وصول الشاعر إلى أطراف الأرض، بتكلفة لاتكاد تذكر، عبر موقعه بسبب عالمية الإنترنت، هي الميزة الأساس التي تقدمها الشبكة، ولكن ضعف التسليط الضوئي على طموحات الشاعر المتنامية في الصحافة يجعله يلجأ أحياناً إلى موقع خاص، حيث يكون هو صاحب الموقع.. ومهندس الضوء في آن واحد.

النشر في موقع خاص يحمل أيضاً ميزة الدوام، وبقاء النص معلقاً على جدران الإنترنت بعيداً عن دورية الصحف والمجلات التي تدفن فيها النصوص بصفة يومية أسبوعية وشهرية.. الخ، أيضاً هناك ميزة التفاعل المباشرة مع القارئ، وحرية الطرح، والنقد، والهوية الثقافية.

للمبتدئين.. سيكون الإنترنت بالنسبة لهم بمثابة الملجأ الدافئ لأناملهم الغضة التي تتكسر على أبواب الصحف والمجلات طرقاً، فلا تخرج منهم إلا بكسرة «مساحة» في زاوية مظلمة من الجريدة، وربما انتظر أياماً طويلة حتى يؤذن له بالنشر، ثم يصدم في صميم طموحه بالشكل الذي خرج به نصه الأثير أخيراً، وقد تبعثرت حروفه، وطالته الأيدي الرقابية.. أو كان ضحية لنوبة «ثقافة» أصابت المحرر!.

في الإنترنت.. هو ينشر كما يشاء يقيس المساحة التي ترضيه والشكل الذي يشبع حلمه، ويخرج نصه بالكبرياء التي صاغه بها، فلا ينحني لمحرر، أو يجثو لرقيب، أحياناً.. يشعر المبدع أن أظافره فقط هي التي تفهم جلده، وأن يده التي كتبت النص.. يجب أن تخرجه هي أيضاً إلى الدنيا.

تبقى لدينا مشكلة الفارق في مدى انتشار النص، النشر في الصحف والمجلات يشبه الموجه التي تغطي مساحات شاسعة من الشاطئ.. ولكنها تنحسر سريعاً.. وتختفي، أما النشر في الإنترنت فإنه يشبه المد الذي يزحف نحو الشاطئ ببطء، فيغطيه وينحسر بعد وقت طويل.

ب) مواقع شخصية عن شعراء :

ذكرت أن من سمات المواقع الشخصية أنها تحمل في طياتها ملامح شخصية مصممها أو

ARCHIVE http://archivebeta.sakhrit.com

عالم اللافتات

صفحة مخصصة للشاعر الكبير أحمد مطر

" هذا شاعر لا يرتدي السموكن. لا يسكن القصور ولا يرتادها. لا يستلهم الوحي من تعاطي عقاقير الهلوسة أو كؤوس المنكر. لايملك رصيداً في البنوك، لكنه من أصحاب الملايين في بورصة الكلمة. لا يملك عقارا محددا بعينه، لكنه سجل على اسمه ملكية أراضي الأوطان العربية كلها في "السجل الشعري" لا في السجل العقاري. لايهوى السياحة والتنقل في مقاعد الدرجة الأولى، ولا يسافر إلاّ إذا كان مرغماً على التسفير، ولا يرحل إلا إذا كان مجبراً على الرحيل. ومع ذلك فهو يرحل كل يوم إلى كل الضمائر ويسافر إلى كل القلوب بجواز سفر اسمه " لافتات" ، أصدرته دولة اسمها الشعر، وختمته بخاتم اسمه الموهبة، وأرفقته بعبارة "رجاء تسهيل مهمة حامله" ...

من مقالة للأستاذ رؤوف شحوري

عن الشاعر

البيان الختامي لمؤتمر الأمـة

أعد عيني لكي أبكي .. على أرواح أطفالك

مواقع شخصية عن شعراء بتصميم أفراد من جمهورهم : موقع الشاعر أحمد مطر

صاحبها، ومن أبرز هذه الملامح أحياناً الشعراء الذين يعجب بهم، وهذا يبرر وجودهم في موقعه الشخصي من خلال قصيدة، أو سيرة، إلى آخره. إلا أنه ظهرت في الآونة الأخيرة بعض الجهود الفردية في إنشاء مواقع مخصصة لشعراء معينين سواء كانوا غائبين أو معاصرين بعد أن كان وجودهم على الشبكة يقتصر على بضعة قصائد موزعة على مواقع مختلفة مشتركة بينهم وبين شعراء آخرين.

هذا النوع من التحمس لشاعر بعينه إلى درجة إنشاء موقع خاص به مازال محدوداً، وإذا وجد.. فإننا نصطدم أحياناً بقصور فني أو ثقافي في تصميم هذا الموقع، إذ لايعقل أن يكون الموقع المخصص لهذا الشاعر لايحتوي أكثر من سيرة ذاتية، وبضعة قصائد له فقط!، إلا أن بعض المواقع التي بدأت في الظهور تنبئ بجهود أكثر تنظيماً لإبراز أسماء شعرية لها وزنها الثقافي في الأمة الشعرية. هناك مواقع الآن لكل من نزار قباني، وبدر شاكر السياب، وصلاح عبدالصبور، أحمد مطر، ومظفر النواب، وغيرهم. إلا أن العدد مازال محدوداً، ومازلنا نبحث عن جهود مدعومة من الدول العربية لإنشاء موقع على الإنترنت لكل شاعر عربي معروف على حدة، ومما يجعل هذا المطلب ممكنا هو سهولة إنشاء مثل هذا النوع من المواقع عموماً لأنها لاتتطلب تحديثاً مستمراً، كما أنها يمكن أن تظهر جميعاً بشكل موحد، مع مادة مختلفة.

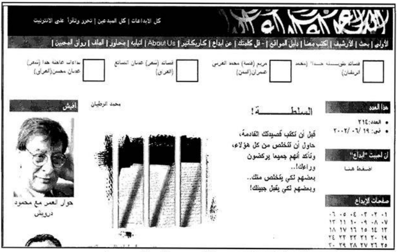
المشروع الأكثر تحدياً هو إنشاء مواقع لشعرائنا الكبار بلغات مختلفة، وهذا يتطلب جهوداً لايمكن توفيرها بشكل فردي، إذ لا بد من دعم مؤسساتي وحكومي أحياناً للوصول إلى هذا المستوى المنشود، إذ أن العائد المادي من مثل هذه المواقع لايحفز الشركات لتبنيها، رغم إمكانية استغلالها بشكل دعائي، ولكن تبرز هنا مشكلة حقوق هذا الشاعر الإلكترونية التي سيطالب هو بها أو يطالب بها ورثته إذا ما تم استغلال قيمته الشعرية لجذب الزوار المتطلعين لقراءته إلكترونياً ليلمحوا أثناء تجوالهم في الموقع بعض الإعلانات التجارية.

كل هذه الأمور يمكن تنظيمها بشكل مناسب لجميع الأطراف إذا ما تطور حضور الشبكة بشكل عام في المناطق العربية حتى يتسع النطاق الذي يمكن أن تستثمر فيه الشركات مالياً وثقافياً. كما أن تواجد مواقع لشعراء عرب مترجمة إلى لغات أخرى قد يفتح نوافذ على مناطق أخرى من العالم، تمتد إليها ومنها آفاق ثقافية واقتصادية رحبة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ج) مواقع شخصية لمهتمين بالشعر:

لعل هذه الفئة هي البادئة في تشكيل الحضور الشعري الأول على الإنترنت، فلم تخل الشبكة من مواقع تضم في صفحاتها أسماء لشعراء كبار إلى جانب بعض قصائدهم المعروفة. ربما كانت الدوافع لمثل هذه الأعمال هو الحماسة للشعر العربي كهواية تشغل الكثيرين في البلاد العربية، وربما كان هذا يمثل أيضاً نوعاً من الإفلاس التقني.. لأننا (كعرب) قد لانملك أحياناً ما نملأ به



مواقع شخصية لمهتمين بالشعر : موقع «المبدعون العرب»

الصفحات الإلكترونية الفارغة بأكثر من قصائد شعرية تمتلئ بها أرفف مكتباتنا منذ القدم.

ربما نستطيع أن نعتبر هذه الفئة من المواقع عبارة عن مواقع شخصية مصغرة عن شعراء، مجموعة في موقع واحد، ولولا المساحات الضيقة الممنوحة لكل شاعر منهم لكانت كذلك فعلاً، إلا أنها تفتقر أيضاً إلى سيرة الشاعر المفصلة، والدراسات النقدية التي تناولت شعره، والعديد من الإضافات التي تبدو ضرورية لاستكمال جميع ملامح هذا الشاعر، ومن ذلك : إضافة مقاطع له بصوته إذا توفرت، أو ملفات فيديو لأمسياته مثلاً.

هذا النوع من الحضور الشعري ربما لم يكن ليقدم الكثير للشعر من خلال الشبكة، إذ إنه ظهر فقط بمثابة (أرفف) إلكترونية بديلة للأرفف التي تصطف عليها الكتب، وسيحظى هذا البديل بنصيبه من الغبار والإهمال، ما دام سيظهر بنفس الرتابة التي نستعرض بها ثقافتنا العربية في النشر الورقي. فإذا خلا الموقع من روح التجديد في عرض المكنون الثقافي لهذه القصائد التي يختزنها فلربما واجه صعوبة في الحصول على زائر ما.

ثانياً : المنتديات:

تعتبر فكرة المنتديات من الأفكار الناجحة التي تنتشر بشكل كبير في مواقع الشبكة، وهي بالطبع ترجمة للكلمة الإنجليزية (bulletin board)، وهي تقدم واجهة تفاعلية مباشرة بين الزائر والموقع، حيث يمكن للزائر المشاركة في تحرير الموقع حسب الصلاحيات الممنوحة له، وقد تم استثمار هذه الفكرة في العديد من المواقع بتنوع اهتماماتها، ومنها الجانب الثقافي.

تتلخص فكرة المنتديات في إنشاء لوحة إلكترونية بوسع الزوار الكتابة عليها، وعرض ماكتبوه في الموقع، وبوسع زوار آخرين التعليق على هذه الكتابات إن شاؤا، ولقد لاقت هذه المنتديات رواجاً كبيراً جداً في المواقع العربية، حتى تجاوز عدد المشتركين في بعضها عشرات الآلاف، وتحظى بمعدلات تصفح عالية جداً تتجاوز مئات الآلاف من الزوار.

وبإمكاننا اعتبار المنتدى صحيفة ضخمة، تحظى بشعبية وجماهيرية عالية، وبإمكان الجميع المشاركة في تحريرها، مما يمنح فرصاً لانهائية للشعراء ليس فقط في عرض قصائدهم على الآلاف من الزوار المهتمين بالشعر، بل والحصول على ردود أفعالهم مباشرة عبر الشبكة، مما يساهم بشكل فعال في عملية تلاقح فكري، وسوق ثقافية نشيطة، هذا يجعل الساحة أكثر خصوبة، ويكسب المنتديات المزيد من الجماهيرية، وعشرات الزوار الجدد.. كل يوم.

تحظى المنتديات برقابة ميسرة نسبياً بالمقارنة مع الصحافة، مما يفتح المجال أمام القصائد التي كتب عليها أن تظل حبيسة الأنفس والأدراج، لتخرج بكل تجلياتها الثقافية إلى سطح الحياة، مثيرة معارك ثقافية وفكرية لا بأس باندلاعها في حدود معينة، إذ إنها تكسب الساحة عنفواناً

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

المنتديات : منتدى الشعر المعاصر

وبريقاً كانت قد فقدته منذ عقود.

ومما ساهم في ازدياد شعبية المنتديات توجه العديد من ذوي الأقلام اللامعة للكتابة فيها، ربما هرباً من رتابة النشر الورقي، فلا تكاد تخلو المنتديات الشهيرة من تلك الأسماء الكبيرة، التي يؤدي وجودها حتما إلى مضاعفة أعداد الزائرين الذين يروق لهم أن يتفاعلوا مباشرة مع كتابهم المفضلين بالنقد والتعليق.

هكذا.. أصبحت المنتديات بيئة خصبة جداً لتكاثر الشعر العربي، وتكاد تكون من أشد وجوه الحضور الشعري العربي على الإنترنت بريقاً وتجدداً ومنفعة، وربما ساهم وجودها في إثراء الساحة بالعديد من الأسماء الشابة التي ستحمل على عاتقها هموم ثقافة هذه الأمة، ليكون شعراء المستقبل هم أبناء هذه اللوحات الإلكترونية الجذابة.

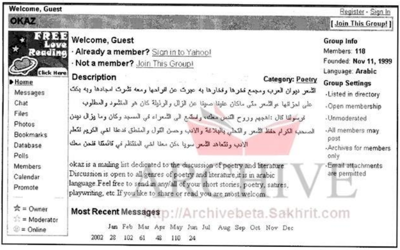
أصبحت المنتديات مصدراً رائعاً للشعر العربي، تختزن في بطونها عشرات الآلاف من القصائد التي لن تخلو من جواهر ودرر، أسماء تشق طريقها بثقة نحو السماء.

وعلى اختلاف الأشكال التي تظهر بها المنتديات في المواقع العربية، إلا أن الفكرة الأساسية تكاد تكون موحدة، وهي التفاعل المباشر بين الموقع وزائره، مما يمنح أبعاداً نقدية لاحدود لها.

ثالثاً: المجموعات البريدية:

لاتكاد فكرة المجموعا البريدية تختلف كثيراً عن المنتديات من حيث فتح باب المشاركة للجميع في تحريرها، الفكرة باختصار تكمن في تكوين مجموعة بريدية من المشتركين، بحيث يقوم كل منهم بتسجيل بريده الإلكتروني ضمن القائمة، ومن ثم يصبح بإمكانه إرسال رسالة إلكترونية إلى عنوان واحد لتصل إلى جميع المشتركين، وبالمقابل تصله جميع الرسائل التي يرسلها المشتركون الآخرون.

بعض المجموعات البريدية تتطلب شروطاً خاصة للانضمام، وأحياناً تتم مراجعة الرسالة المرسلة قبل إرسالها إلى صناديق الأعضاء، وبإمكان الأعضاء



المجموعات البريدية : مجموعة عكاظ البريدية

http://Archivebeta.Sakhrit.com

التعليق في رسالة أخرى على القصيدة التي وصلت إليهم فيما يشبه فكرة المنتديات من حيث التفاعل المباشر مع النص، وفي بعض المجموعات البريدية يصبح الأمر شبيها جداً بالمنتدى إذا ما تم تخصيص موقع تنشر فيه الرسائل.

الفوائد المحرزة من المنتديات تنطبق بدورها على المجموعات البريدية، ماعدا أن المجموعات البريدية لاتحتفظ دائماً بأرشيف إلكتروني لكل القصائد والتعليقات المرسلة، وبالتالي لايمكن الاعتماد عليها كمصدر للشعر العربي على الإنترنت بالنسبة لغير الأعضاء.

رابعاً: المجلات والصحف الإلكترونية:

هذه الفئة من المواقع العربية لاتعدو قسمين

رئيسين:

- ❖ صحف ومجلات مقروءة تتخذ لنفسها واجهة إلكترونية على الشبكة إلى جانب نسخها الورقية الموزعة.
- ❖ صحف ومجلات ولدت في رحم الإنترنت، وترعرعت بين الخيوط الإلكترونية للشبكة.

والقسم الأول يسهم بشكل بارز في دعم

الصحف والمجلات العربية : مجلة الأروقة العربية الإلكترونية

الحضور الشعري العربي على الشبكة من خلال إيصال ما ينشر فيها من قصائد أو دراسات نقدية أو تراجم إلى آفاق لا يصل إليها توزيعها العادي، بالإضافة إلى توفير أرشيف الكتروني مفتوح للجميع، ويمكن الوصول إليه بسهولة، يحتوي جميع النسخ السابقة من الصحيفة أو المجلة منذ ظهورها الأول على الشبكة.

يقتصر دور هذا القسم من المجلات والصحف على توفير نسخة إلكترونية دورية من صحيفتهم أو مجلتهم، تحدّث مع صدور كل عدد جديد، بالإضافة إلى تنظيم الأرشيف، وتقسيمه إلى فئات تسهّل عملية البحث عبر الإنترنت وتوفير محتويات الموقع على محركات البحث الكثيرة.

وربما تتجاوز هذه الصحف والمجلات هذا الدور إلى تفعيل أكبر للموقع الألكتروني، عن طريق التفاعل المباشر مع الزائر الذي يعلق على المقالات والقصائد والدراسات المنشورة بشكل مباشر، ويتواصل مع كتاب الزوايا، وشعراء العدد عن طريق الموقع، وقد قامت العديد من الصحف العربية الكبرى بتقديم هذه الخدمة المبتكرة التي ترهص لنموذج صحفي حديث لم يكن معروفاً من قبل.

أما القسم الثاني فهو الصحف والمجلات التي انطلقت عبر الإنترنت، وسعت لتثبيت نفسها في المدار الصحفي مستفيدة من الإمكانيات الضخمة التي تقدمها الشبكة دون مقابل يذكر مقارنة بتكاليف الطباعة والتوزيع التي تنفقها المطبوعات الورقية.

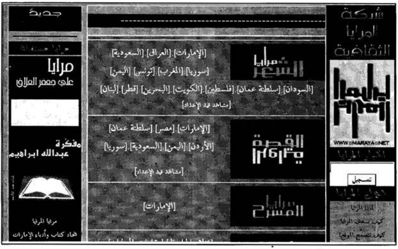
بل ربما سعت للتخلص من نفقات التحرير والمتابعة الصحفية وذلك بفتح هذه الأبواب للزوار الذين يساهمون بشكل فعال في إخراج العمل الصحفي من خلال تفاعلهم مع الموقع.

وهذا القسم أيضاً يتميز بالحماس في الحس الأدبي، إذ أنه يعد متنفساً للعديد من الأحلام الثقافية والصحفية التي تراود الكثيرين دون أن يجدوا متسعاً لتحقيقها، في ظل صحافة عربية مسيّسة وموجهة، وفرص ثقافية كاسدة.

خامساً: المواقع الثقافية:

إلى حد ما .. يمكننا اعتبار المواقع الثقافية مواقع شبيهة بمواقع الصحافة الإلكترونية، إلا أنها تهتم بالجانب الثقافي على وجه التحديد،

بينما تكون الصحافة الإلكترونية بشكل عام شاملة الجميع الأصعدة. وأيضاً لاتمارس المواقع الثقافية التحديث الدوري المستمر، وهي تحدث عادة على مستوى توفر الدراسات والنصوص، وبشكل جزئي أحياناً إذا يمكن تحديث كل قسم مثلاً على حدة .. وإبقاد الأقسام الأخرى في انتظار قصائدة جديدة.



المواقع الثقافية : شبكة مرايا الثقافية

عادة ماتديرالمواقع الثقافية هيئات وجمعيات متنوعة، لها أهداف غير ربحية وتسعى لبلورة أفكارها في إطار الثقافة العربية، وهي تشكل عنصراً داعماً للانتشار الثقافي العربي عبر الشبكة، إذ أنها تخلو من الأقلام غير المتخصصة، والأفكار العشوائية، فهي تطرح فكراً مدروساً متناغماً، وذلك بسبب المرجعية الواحدة للهيئة أو الجمعية التي تدير الموقع، بالإضافة إلى خلوها عادة من خدمة التفاعل المباشرمع الزوار، فالزائر لايمكنه التعامل مع الموقع إلا من خلال نظام يدرس النص أولاً قبل أن يقرر أهليته للنشر من عدمها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سادساً: الموسوعات:

هذا النوع من المواقع بدأ بالظهور بشكل طفيف، وغالباً ماتكون مدارة من إحدى الشركات الربحية، وحتى الآن مازالت هذه الموسوعات غير معاصرة، أي أنها تضم ببيولوجرافيا جامدة للشعر العربي، دون تغذية مستمرة لشعراء معاصرين، إلا أنها تمثل خدمة لابأس بها

الموسوعات : موسوعة الشعر العربي

للباحثين الذي يرغبون في استقاء معلوماتهم بطريقة سهلة، إذ إن الموسوعات في الغالب تكون مجهزة بأدوات بحث متقدمة، ومفهرسة بشكل سليم.

هناك بعض الموسوعات في طور التجهيز، ولكن بمجهودات فردية للأسف، إذ إن العائد الربحي منها لايحفز الشركات لتبنيها، وبالتالي لانراهن على رؤيتها للنور، وإذ ظهرت فعلاً.. فربما عانت من مشاكل ضعف تقنية البحث والتعديل والتحديث.

خاتمة :

كل هذه الحالات التي يطل من خلالها الشعر العربي عبر الشبكة تعتبر صحية وطيبة، ولكن ينقصها بالطبع الدعم التقني السليم، وغالباً ما تعاني المواقع الثقافية باللغات الأخرى من نفس المشكلات، إذ إن المواقع الفعالة مرهونة بالدعم الذي هو مرهون بدوره بالعائد الربحي الذي تقدمه الشركات.

بقي أن نطالب وزارات الإعلام والثقافة في الدول العربية بتوجيه جزء من إمكانياتها لدعم الثقافة الإلكترونية العربية، وذلك من خلال إنشاء مواقع لها مرجعية حكومية معتبرة، يمكنها أن تحمل ثقافاتنا بلغات مختلفة إلى حيث يمكن لنبضات الشبكة أن ترحل في أرجاء الأرض والفضاء.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صفحة بيضاء هي حياته !...
الرواية الثانية لمنتصر القفاش تلصص على الذاكرة

مي التلمساني

لن نخيب ظن القارئ وندعي أننا بصدد رواية عادية محورها لعبة الذاكرة والنسيان، وعجز الإنسان أمام آلة الزمن الطاحنة التي تحيل كل أثر نتركه على هذه الأرض إلى مجرد أشلاء منثورة هنا وهناك لا تقوى ذاكرتنا على لملمة حطامها. ولن نخيب ظنه أيضاً مدعين أن رواية «أن ترى الآن» بلغتها الحياتية اليومية هي استعادة فنية لكتابة اليوميات، كما صرح منتصر القفاش نفسه في حوار معه نشرته جريدة أخبار الأدب المصرية. لأن القارئ من حقه أن يعرف منذ البداية أنه في حضرة نص مراوغ بالأساس، يقتنص فريسته بيسر في شبكة عنكبوتية محكمة، ظاهرها هش بسيط وقلبها صلد يصعب أن تفلت منه الضحية. تعتمد الرواية على قصة بسيطة بطلها «إبراهيم» المحاسب في فندق يشرف على الإفلاس، التقط لزوجته «سميرة» صوراً طالتها يد التشويه الخفية مما تسبب في غضب الزوجة ورحيلها عن البيت. «إبراهيم يشك أن «سمراء» صديقته هي الفاعل، وسمراء تنكر، والرواية تنتهي بأن الصور المشوهة قد احتلت البيت وحالت دون عودة إبراهيم إليه. تلخيص مجحف للنص، لكنه ضروري لفهم تطوره. من هذا الموقع الضيق، وبلغة وصفية بعيدة عن التعقيد، ينسج الكاتب مائة صفحة ويزيد هي في عمومها مايفعله، ويراه ويشعر به ويمارسه «ابراهيم» ولاوجود لأحد غيره في فضاء السرد إلا من وجهة نظره الشخصية البحتة.

المراوغة قلباً وقالباً

نصر مراوغ نقول، بكل المقاييس المعروفة حتى الآن، الكلاسيكي منها والمحدث، يتماشى مع الرواية الكلاسيكية ذات البطل الواحد المركزي الذي تدور فلكه شخصيات أقل أوأكثر حضوراً. ويتماس مع الرواية البوليسية(التي هي هاجس يقض مضاجع جيلنا منذ حين، قبل أن ينجح منتصر أخيراً في التخلص منه) لكنه يختلف جذرياً عنها حيث يرفض الإجابة عن السؤال الرئيسي «من الفاعل» ويتركنا على عطش. نص يراوغ الزمن التقليدي، إذ إن له بداية ونهاية لايخطئ القارئ في التعرف عليهما، لكنه يعتمد اعتماداً رئيسياً على ذلك الزمن النفسي الذي يعيشه البطل داخل رأسه، معتمداً على الذكرى (الفلاش باك) تارة وعلى الانتظار في بؤرة اللازمن تارة أخرى، الأمر الذي يجعل كل البدايات وكل النهايات متاحة وممكنة: «هذه الفترة من حياته لا اسم لها سوى الانتظار الذي يخايله

أحياناً بنهايته الوشيكة (...) لكن كل هذا لايصمد طويلاً..» (ص٨٨) «أن ترى الآن» نص يراوغ الرؤية نفسها، بعدما تواطأ مع «الآن» وجعله ممتداً من الماضي إلى المستقبل كأن الوجود هو آن واحد بلا فوارق وبلا مقاييس تؤطره. يرى البطل العالم بعين الكاميرا وربما أصبح هو نفسه عيناً لها، منذ بدأ لعبة تصوير زوجته وصارت تلك لعبته المفضلة حتى اكتسحت الصور المكان برمته وأصبحت الرؤية متعذرة.

على القارئ أن يقرأ بحرص الفصل الأول من الرواية، مرتين على الأقل في البداية وبعد النهاية، حتى يدرك ولو بشئ من التعميم ذاكرته الانتقائية لما انتهى به الحال هائماً على وجهه منتظراً أن يحدث أي شيء يعيد إلى نفسه سكينتها واطمئنانها. ولو تمكن القارئ من فك شفرة الفصل الأول لربما استطاع أن يخمن من الفاعل كي يهدأ حالاً ويقر عيناً. لكن الكاتب لايريد لابراهيم أن يحصل على الهدوء المنشود، وبنفس القدر من السادية، لايريد للقارئ أن يستقر على فاعل محدد. من منطلق «ياعزيزي كلنا لصوص»، نستطيع أن نؤكد مع هذا النص الملغز أن كل الأبطال مذنبون، والكاتب يدربنا على نسيان حاستنا البوليسية أو على شحذها - يتوقف الأمر على توقعات كل قارئ وأفقه - لكي نتمكن من الكشف عن الفاعل أو على العكس لكي ننسى أهمية العثور على فاعل في مقابل التركيز على مأزق البطل النفسي. مانعرفه هو نفس مايعرفه إبراهيم - لا أقل ولا أكثر - وأداة الجريمة (الكاميرا التي التقطت صور الزوجة في أوضاع كثيرة) اختفت، كما ظهرت منذ الفصل الأول: بعد تحميض الفيلم وإعجاب «سميرة» بالصور، «لم يعد هناك موضع محدد للكاميرا...» (ص١٠) اختفت من مكانها بالرف العلوي في الدولاب وأنكرت «سميرة» معرفتها بمكانها. لو أراد القارئ تفسيراً علمياً لاختفائها المريب، سوف تتجه شكوكه لإبراهيم أولاً الذي ينسى دائماً أين وضع الأشياء (مفتاح الشقة، ملابسه، الأثاث الذي يصطدم به، إلخ). ثم تتجه الشكوك لسميرة ثانياً التي ربما تكون قد تخلصت منها لاستيائها من مراقبة ابراهيم لها بعدسة الكاميرا طوال الوقت.

والأرجح - لو بحثنا عن تفسير عجائبي أقرب إلى «إدجار آلان بو» منه إلى «أجاثا كريستي» - أن الكاميرا نفسها قد قررت الاختفاء، أو أنها على عكس المتوقع قررت أن تبسط نفسها على الوجود كله وأصبح عالم «إبراهيم» خاضعاً لعدستها، أو «لعينها الجاحظة» (ص ٩٠). تلك الكاميرا هي الفاعل، هي أصل البلاء، لأن لها إرادة حرة وعقلية ميكانيكية، بل وهي مرادف للذاكرة كما سنرى. يفكر إبراهيم في نهاية الرواية: «حتى الكاميرا بذرة نمت داخل الدولاب التي كمنت فيه في انتظار أن يقطفها أو يطلقها ...» (ص٩٨).

من الفاعل ؟ لن تجيب الرواية إذن عن هذا السؤال، الحيوي في أي نص بوليسي تقليدي. فمنتصر القفاش لم يكتب نصاً على طريقة أجاثا كريستي حيث يتبرع بطلها «هركيول بوارو» بمنح القارئ مفاتيح اللغز في نهاية القصة. وهو لم يكتب نصاً على طريقة ألفريد هتشكوك حيث تصبح مهمة الراوي اكتشاف كيفية نجاح الجريمة التي يفصح هيتشكوك عادة عن فاعلها منذ الصفحات الأولى من النص. لقد كتب منتصر ملخصاً لصوته الخاص الذي بدأ يعلن عن نفسه منذ «السرائر» (١٩٩٣) ولازمه في «تصريح بالغياب» (١٩٩٦). ذلك الصوت الذي دأب على تحييد الأسئلة التي تبدو للجميع هامة وأساسية وتبدو للكاتب هامشية لدرجة أن يصبح من السهل التنازل عن طرحها أصلاً، مثل سؤال من الفاعل؟ ولكن، علينا أن نفصل بين سؤال الرواية وسؤال الراوي، فلاشك أن إبراهيم يتساءل داخل النص ووفقاً لمنطقه السردي الخاص من الذي أرسل نسخة مشوهة من الصور إلى زوجته سميرة؟ ومشكلته الخاصة تتجلى في عدم قدرته على نسيان هذا السؤال. فهو، منذ اللحظة الأولى يحتل بؤرة الاهتمام في حياته اليومية: يخرج الصور ويضعها في صفين متوازيين، أحدها يضم الصور الأصلية والآخر يضم الصور المشوهة، ويروح يقارن بينهما. حين يلتقي بصديقته سمراء يفعلان الشيء نفسه وتلاحظ سمراء بعض الاختلافات حين يلتقي برئيسه في العمل أو بصديقه أحمد، غالباً مايدور الحديث عن أزمة الصور وحين يفكر في الفاعل، تتجه شكوكه إلى «سمراء» : «فعلتها

سمراء، أرسلت خطاباً ضم صور زوجته: بشنب، بعين واحدة والأخرى مطموسة، بجسد انتثر عليه - بقلم الحواجب - شعر غزير بقدمين طالت أظافرهما ...» (ص١٣) وفي لحظة أخرى يسرح في أسماء متهمين آخرين لكنه يتردد بين تصديق سمراء، التي تنكر الفعلة، وبين تكذيبها وفي نهاية الأمر، يشعر أنه يتواطأ مع الفاعل بتوانيه عن البحث عنه، ثم كعادته يقنع نفسه بلا جدوى البحث: «حتى لو صارحته سمراء بما فعلته لن يؤخر أو يقدم هذا في مصالحة سميرة، لن يفيد في محو آثار تلك الخطوط بل سيجب عليه رغم معرفته أن يبدو غير عارف مثل الجميع...» (ص ٧٧).

الغريب في الأمر أن «سميرة» لم تتحدث مطلقاً في أمر الصور وإن ظلت تسأل عن سبب اختفائها، فيتراوح القارئ بين تصديق شكوك ابراهيم وبين تكذيب القصة برمتها، القارئ في لعبة التقصي والتحقيق يعتمد على معطيات لايبخل الكاتب في إغداقها عليه: التشابه المريب بين اسمي «سميرة» و «سمراء» والتناقص الخفي بين الشخصتين، الزوجة والصديقة، رغم تشابه انطلاقهما وتحررهما. ثم ظهور شخصية «سلمى» صديقة سميرة في الفصل الحادي والعشرين وكأنها وجه العملة الثاني، الوجه المندفع الغاضب الذي لم تكشف عنه «سميرة» حين غادرت البيت والذي يكمل الثالوث النسائي في حياة إبراهيم، سمراء احتفظت بالفيلم وببعض الصور لكنها تنكر إنكاراً مطلقاً علاقتها بالصور المشوهة. أما شخصية «إبراهيم» نفسها، فهي أصل كل شك يراود القارئ في صحة الحكاية وتستحق أن نفرد لها قوسين كبيرين.

إبراهيم بين قوسين

لن تتساءل رواية منتصر القفاش «من الفاعل»؟ إنما ستجرنا إلى سؤال النص الأهم، «من إبراهيم؟» فعلى الرغم من عادية الاسم وتواضع همومه الاجتماعية وطموحاته بصفة عامة، ينفرد إبراهيم بشخصية غريبة تنقله إلى مصاف أعلى في سلم القيم الفلسفية الكونية. ربما نظن للوهلة الأولى أننا في حضرة نفسين أو ثلاثة حللن بدناً واحداً، لكننا لانلبث أن نستسلم لوهج الشخصية الخارجة عن الأطر المعروفة سلفاً فنقبلها على علاتها - أو بالأحرى بسبب تلك العلات. يعاني إبراهيم - والمعاناة هنا مجازاً - من النسيان المتكرر، من اللامبالاة وعدم الرغبة في المواجهة، من الانفصال عن عالم المحسوسات الفيزيقي والاستغراق في عالمه الداخلي، من الشعور بالسأم تجاه الجماعة وصداقات العمل ووعود الترقي، من الكسل الذي يدينه في حياته الخاصة ومن دقة العمل التي تكاد تكون وسواساً في حياته العامة، من الانسياق وراء الأحداث دون رغبة فعلية في التدخل باعتبار أن الزمن كفيل بحل المشكلات مهما عظمت.

إبراهيم مثل تلك الصفحة البيضاء التي يهابها كل كاتب والتي يخط عليها - مساقاً تارة، مختاراً تارة أخرى - هواجسه ورؤاه، تأكيداً على وجوده. مثلها ومثل الكاميرا هو موطن حلول الذاكرة، والتواطؤ أحياناً مع النسيان. في بداية الرواية نقرأ: «صفحة بيضاء ستكون نفسه لو استمر نسيانه واشتد، وعليه البدء في كتابتها من جديد بطريقة جديدة. ورغم إعجابه بالفكرة إلا أنه تأكد من عدم قدرته على مواجهة صفحة بيضاء هي حياته، دون معرفة بما سيحدث فيها واثقاً في نفس الوقت من أنه عاشها من قبل» (ص٨) لوهلة تتماهى الشخصية مع الكاتب عبر الاستعارة (الصفحة البيضاء) وكأن فعل التدوين اللازم لبقاء الشخصية هو نفسه اللازم لبقاء الكاتب، وكأن الحياة التي تعيشها الشخصية هي نفسها الحياة السابقة لخلقها، تلك الي عاشها الكاتب من قبل في الخيال وفي الذاكرة. الصورة الأخرى الملازمة لإبراهيم هي بالطبع صورة الكاميرا، التي من شأنها تسجيل الزمن والمكان كما أن من شأن الصفحة المدونة مقاومة النسيان. المهم في الحالتين أن الذاكرة ليست صنواً للثبات، بل على العكس هي مثال حي على ضرورة أن ننسى لكي نتذكر، أن نعاود فتح الألبوم لنتأكد مثل إبراهيم من وجود شخصيات فيلم لم يتم تحميضه بعد «التقطهم وتركهم في كاميرا ما مكتفياً أنها بقربه، في متناول يديه، وقادرة على أن تلتقط صوراً

أخرى». (ص٦٩) ليست الذاكرة بديلاً للنسيان وليست نقيضه، لأنهما معاً يشكلان إمكانية من إمكانات الوجود، لأنهما من عائلة لغوية واحدة متشابهة يذكر أحدهما بالآخر. يحاول منتصر الإمساك بتلابيب الفكرة حين يشبه الذاكرة بالكاميرا: «بمجرد إخراج الفليم منها تصير بلا ذاكرة، مهيئة لاستقبال أفلام أخرى بدون ذكريات عن صور قديمة قد تأتيها في أية لحظة.. مع كل فيلم جديد تبدأ الكاميرا من جديد، وكل مايشغلها أن تنتهي من عدد الصور المحدد للفيلم لتبدأ من جديد..» (ص٥٥).

لاعجب إذن أن تأخذ الكاميرا والصور عقله! مخزنة من تكرار النسيان وخوفه من أن يكون هذا مؤشر انفصال تام عن العالم الخارجي وارتباكه أمام ثنائيات كثيرة أخرى في حياته (سميرة وسمراء صفان من الصور أحدهما عادي والآخر يحمل بصمة «فنية» ما. وجود والأخت ناهد والخال عبدالعظيم في كفة ورئيس العمل بهاء والصديق أحمد في كفة أخرى)، كل هذا يدفعه في طريق محتوم تحل فيها الصورة محل الأصل ويجد إبراهيم نفسه منساقاً وراء الصورة مخلفاً سميرة الأصل: «لم يجعل زوجته هي التي تسبقه ويحاول فهم اتجاه حركتها. غضبها، مغادرتها المكان، بل انشغل بصورها المرسلة إليه، وتتبع اتجاهاتها، بدا السير يمضي على هذا المنول: الصور ثم هو ثم سميرة، وكثيراً ماينسى الأخيرة وكأنه يريد مصالحة الأولى وارضاءها والحفاظ عليها». (ص ١٠٠).

لاعجب إذن أن تحل الصورة محل الأصل كما يحل النسيان محل الذاكرة. ذلك النسيان الذي يرسخ حضوره بتشويه الذاكرة الذي يدعونا لاعادة تزويد الكاميرا بفيلم جديد وانتظار الصور الجديدة بشغف طفولي.

نعم سمع إبراهيم السؤال «من الفاعل؟» لكنه انشغل عنه بالفرجة على الصور، كما يسمع القارئ نفس السؤال يتردد عبر الرواية لكنه ينشغل عنه بالفرجة على إبراهيم، بالانسياق وراء شخصيته الغريبة والأحداث التي لاتقل عنها غرابة، مثل سقوط إصيص النبات فجأة في الشرفة، مثل حلاقة ذقنه في الحمام المظلم، مثل ابتعاد الأشياء عنه كلما اقترب منها، مثل ضياع خطاباته لأخيه، ومثل زيارة الخال عبدالعظيم غير المتوقعة وإعجابه بالكرسي الهزاز دون الحديث عن موضوع الزيارة الأهم نسبياً. المذهل في «أن ترى الآن» هو في فعل الفرجة ذاته كفعل مواز للحياة، وإبراهيم يمارس هذا الفعل بدأب كشكل من أشكال المراوغة أيضاً، مثلما ينشغل بالفرجة على فناجين القهوة في مكتب بهاء بينما يسألونه عن حكاية الصور التي فضحها عبد العظيم ومثلما ينشغل عامداً بالفرجة على صور سميرة المعلقة على الحائط ليتجنب الإحراج في حضرة الخال الصامت، ومثلما يوغل في الفرجة على نفسه وهو يقتحم بيت ناهد متقمصاً دوره المرح وكأنه حقيقة، واعياً إلى حد الحزن بما هو مقدم عليه: «تملكه إحساس بأنه لو قلل من حدة هجومه وتقمصه لهذا الدور سينكشف تماماً، ستفضحه نبرات صوته، سيتراجع إلى الوراء، سينفتح مالايريد أن يخوض فيه من تفاصيل يحجبها الآن بفورانه المتصاعد». (ص١١١).

يقع إبراهيم إذن بين قوسين أو بين مخلبين لافكاك منهما، الأول هو جدل الذاكرة مع النسيان، كأن حياته صفحة بيضاء عليه أن يسطر فيها شيئاً ثم يعود ليمحوه وهكذا دواليك، أو كأنها كاميرا تخلو من شريط الفيلم عليه أن يجدد ملئها كلما انتهى الشريط. والثاني هو جدل الفعل والفرجة، مراوغته في اعتبار الفعل ضرورة واستكانته لروحه يتأمل داخلها وينشغل عنها ليتأمل العالم المحسوس ثم ينشغل عنهما، لتمثيل أدوار يظن أنها ستنجح في تحقيق رغبته (الصادقة) في استعادة حياته بصورتها الأولى، فتنتهي الرواية بوعود غير مؤكدة: ربما تعود سميرة إليه ولكن «مش النهاردة» وربما يحصل على عمل ما ولكن لايعرف متى ولاأين. نتعاطف نحن مع مأزقه الدائم، رغم بساطته الظاهرة، ليس فقط لأنه يضرب سياجاً حول روحه ويعيش حبيساً بداخله، وإنما لانفصاله الدائم عن العالم ببساطة ساحرة تكاد تشبه الاختيار. وهو ليس مثقفاً مأزوماً وليس مضطهداً بشكل خاص على الصعيد الاجتماعي وليس مهمّشاً في محيطه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العملي، هو إنسان أكثر من عادي يمر بجوارك في الطريق العام فلا تكاد تلتفت لوجوده، هو باختصار موظف بسيط اختزلت معاناته في نقطة وجودية واحدة واحتدم صراعه مع نفسه بالأساس ومع الأشياء المحيطة به بعد ذلك: الصور، الأثاث، شبابيك البيت وحيطانه، التليفون، نفثات الدخان المعلقة في الهواء، باب الشقة، والمفتاح الذي لافائدة منه، أصيص النبات المكسور وغيرها. هو موظف بسيط لايكف عن ممارسة حياته البسيطة ونشاطاته المكررة بدأب يكاد لعاديته يشككنا في صلاحيته لدور البطولة. وهذه رواية لاتدعي الدفاع عن حقوق البسطاء ولاتسعى لتحريرهم من أسر تقاليد تكبلهم وتعوق انطلاقهم. لكن باطن تلك الحياة العادية هو تحديداً مصدر الدهشة، وخروج الشخصية عن الإطار الأخلاقي المحدد (والتقليدي) المتوقع لمثلها هو تحديداً مؤشر الاختلاف ودليل الثراء. من تلك البؤرة الضيقة التقط منتصر القفاش بعين كاميرا خفية وماكرة مشهداً عريضاً غنياً بتفاصيله التي يعجز القارئ عن الإلمام بها. وبتلك اللغة السهلة التي استعان بها قبلاً في «تصريح بالغياب» بقدر أكثر شاعرية وغموضاً وعاد إليها في «أن ترى الآن» مضيفاً لسحر الموضوع سحر التراكيب السلسة، كتب رواية تتحدى الشرط التاريخي الذي حصر كتابات هذا الجيل بين فكي غياب المضمون الاجتماعي وسطحية اللغة. هاهي رواية ترى الآن الكتابة فعلا مستقلاً بذاته عن النضال الأيديولوجي بكافة صوره، وتنزع عن اللغة قداستها المعهودة، مؤكدة أن لأبسط الكلمات سحراً خفياً يصلنا ويفرحنا مثل ضوء نجم بعيد نكاد نراه ولانملك القدرة على تفحصه، تماماً كما وصف منتصر القفاش إحساس بطله في بداية الرواية. «أن ترى الآن» رواية تتحدى السائد وتحفر مساراً يخصها، تلك هي الفرصة الحقيقية للتلصص على الذاكرة واللعب بالنسيان، ذاكرة الأدب نفسها التي يصنعها كل نص جديد.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الغربة عن الوطن
في قصص طه وادي القصيرة

حسين علي محمد

توطئة:

أصدر طه وادي، سبع مجموعات قصصية، هي «عمار يامصر» ١٩٨٠م، و«الدموع لاتمسح الأحزان» ١٩٨٢م، و«حكاية الليل والطريق» ١٩٨٥م، و«دائرة اللهب» ١٩٩٠م، والعشق والعطش» ١٩٩٣م، و«صرخة في غرفة زرقاء» ١٩٩٦م، و«رسالة إلى معالي الوزير» ٢٠٠٠م. كما أصدر أربع روايات هي «الأفق البعيد» ١٩٨٤م، و«الممكن والمستحيل» ١٩٨٧م، و«الكهف السحري» ١٩٩٤م، و«عصر الليمون» ١٩٩٨م. كما أصدر سيرة ذاتية بعنوان «الليالي» ١٩٩١م. وتتنوع الرؤى التي تطرحها قصص طه وادي ورواياته، وتتنوع العوالم التي تقاربها ما بين القرية والمدينة، ومصر والغربة والعالم الداجن الساكن والعالم الذي يمور بالحركة، ويرغب في التغيير، وغيرها من الرؤى. ولأن الفن كما يرى طه وادي يطمح دائماً «لأن يعكس نبض الحياة وحركة الأحياء بما فيهما من صراعات وتناقضات من أجل تثبيت الحق ومناصرة الحقيقة» (١) فسنتوقف في هذه المقالة أمام ملمح موضوعي يلح على طه وادي في قصص عديدة من مجموعاته القصصية، وهو مايمكن أن نسميه الغربة عن الوطن من خلال قراءة تحليلية لأربع قصص هي «تغريبة ولد اسمه كرم» و«حكاية شرخ في الجدار» و«مواقف مجهولة من سيرة صالح أبو عيسى»، و«موسم القتل الجميل». محاولين أن نجيب موضوعياً عن أسئلة تطرحها هذه الدراسة الموجزة موضوعياً وفنياً.

موضوعياً : ما الذي يجعل البطل يغترب ويترك وطنه؟ ومن الذين يغتربون؟ وماذا يواجهون في الغربة؟ وكيف يعيشون بعد أن يعودوا إلى أرض الوطن؟

وفنياً : ما الجماليات التي تطرحها قصص الغربة عند طه وادي؟

إن الذي يجعل البطل يغترب هو الفقر، الذي قال عنه علي بن أبي طالب - رضي الله عنه - «لو كان الفقر رجلاً لقتلته» وهي جملة تأتي في قصة «تغريبة ولد اسمه كرم». والأبطال لم يتركوا مصر راضين مختارين وإنما سود واقع عيشهم هو الذي طاردهم وجعلهم يختارون الغربة سبيلاً.

إن كرماً بطل قصة «تغريبة ولد اسمه كرم» يتذكر حينما ركب الطائرة لأول مرة وقصة الأفواه التي مات أبوه وترك عليه مسؤولية إعاشتها، وكانت وراء أن يركب عربة «الترحيلة» ويغترب

داخل مصر ليعمل في مزارع عمدة ميسور الحال، وأن يركب الطائرة ويذهب للخليج بحثاً عن لقمة لهذه الأفواه:

«في الطائرة إلى الخليج العربي.. تذكرت أول مرة ركبت فيها عربة.. كانت عربة الترحيلة، لو كان الفقر رجلاً لقتلته، لكنه امرأة ومن أجل امرأة ولدتني تحملت العذاب في كل مكان. مات أبي وأنا صغير، أصبحت مسؤولاً عن خمسة أفواه.. أم .. ثلاث بنات.. طفل صغير[٢].

وتقول هيفاء شفيق التي دفعت زوجها خالد سرحان بطل قصة «موسم القتل الجميل» للسفر «تزوجت خالد وكنت سعيدة به انتشلني من الفقر والحي الشعبي. أنا التي طلبت منه السفر، رفض أن نذهب معه حتى يستطيع أن يدّخر أكثر وأكثر. الفقر يجعلك تسير مع الناس على أرض الواقع، أما المال فهو بساط سحري تجلس متكئاً عليه، وتحلم بما لا أذن سمعت ولاعين رأت ولاخطر على قلب بشر ..[٣].

وفي قصة «مواقف مجهولة من سيرة صالح أبو عيسى» نجد الزوجة الفقيرة - التي يعمل زوجها أجيراً عند آخرين - تحلم بالثراء الوافد القادم من خارج الحدود (كما أثرى رجب الذي عمل في «السعودية») وترى أن هذه التجربة قابلة لأن تتكرر مع زوجها: «كنت ياروحي عند سكينة أم علي .. زوجها عاد بالسلامة من السعودية .. شاء الله يا أهل البيت. رجب زوجها الذي كان عرة الرجال يا صالح، داره الآن مبنية بالطوب الأحمر وغناء المسجل لاينقطع فيها ليل نهار، وأولاده صلاة النبي عليهم يلبسون نايلون في نايلون»[٤].

ونحن نجد أبطال طه وادي في الغربة يعانون معاناة كبيرة وهم لن يجدوا طريق الثراء - الذي تصوروه في الغربة سهلاً ميسراً - فكرم بطل «تغريبة ولد اسمه كرم» يرينا جانباً من المعاناة:

«في مدينة الدوحة دخت أياماً وليالي، ليس معي مؤهل سوى عافيتي عملت نجاراً.. بناءً.. حامل طوب. أكل العيش مر، في حي شعبي يعيش المساكين أمثالي من الهند وباكستان وإيران والسودان.. كما كنا نفعل أيام الترحيلة في عزبة العمدة.. نجمع القطن .. نحصد القمح.. نشتل الأرز.. ياعم المسعد في بلاده مسعد في بلاد الناس»[٥].

والغربة «تلد من الأمراض ما لاعين رأت ولا أذن سمعت»[٦] وهذا الداء يظل مع صاحبه حتى بعد عودته إلى أرض الوطن «عاودته آلام الغربة ومرارة الليالي السوداء... أحس أنه مفرغ من الداخل»[٧].

ومن ثم فقد يعاتب البطل بلده التي جعلته يتغرب !. يقول «كرم» في قصة «تغريبة ولد اسمه كرم»: «إيه يامصر.. لم تركتنا نتغرب. الغربة صعبة وقتالة. لو كان العمدة يعطي أجراً مناسباً ماتغربت»[٨].

والغربة لاتستطيع أن تحل مشاكل من هم في الداخل، ففي قصة «حكاية شرخ في الجدار» تنتاب عبدالله الحسرة لأنه اكتشف فجأة شرخاً في الجدار الخلفي للبيت (بيت عائلة المنصوري الكبير) ومن ثم يفزع عبدالله إلى إخوته الذين اغتربوا وتفرقوا في أنحاء الأرض مستنجداً لعل نقودهم تنقذ البيت الكبير، قبل أن ينهار:

«أرسل عبدالله خطابات إلى إخوته أولاد الحاج محمد رمضان المنصوري:

- مصطفى المنصوري.. مدينة أوتاوا بكندا.
- جلال المنصوري والعائلة .. مدينة برلين عن طريق ألمانيا الشرقية.
- حامد المنصوري وعروسه سوسن.. مدينة العين «بأبو ظبي».
- فاطمة المنصوري وزوجها سالم .. مدينة مكة المكرمة.

وفي كل مظروف كان يكتب يصل في خير وسلام.. وشكراً لساعي البريد[٩].

و«مرت الليالي وطالت والشرخ يتسع يوماً بعد يوم. صار عبدالله لايهنأ بنوم أو طعام، حتى زوجته نفيسه - ابنة عمه - غدا لايكلم جسدها، ولا يسافر في بحور عيونها. يبدو أن إخوته قد نسوا البيت ومن فيه، فالذي يده في الماء ليس كمن يده في النار»[١٠].

ويتأخر أخوته في الرد عليه لإنقاذ بيت العائلة

من الانهيار، «وأحس عبدالله كبير العائلة أن ليس هناك عائلة ولايحزنون، لقد ربى إخوته وعلمهم حتى في حياة أبيهم، لكن لا فائدة كل ما فعله من أجل الجميع ذهب أدراج الرياح. لا أمل في صغير أو كبير. كل واحد مشغول بهمومه» [١١].

ويرهن عبدالله البيت الكبير للحاج «سامي الغرباوي»، وتموت زوجته نفيسة غماً وكمداً ويرسل له أخوته معتذرين عن عدم قدرتهم على مساعدته، بينما أخته الوحيدة (فاطمة) تعرض عليه أن يبيع البيت لزوجها.

وتنتهي القصة وقد آلت ملكية البيت إلى المرابي الذي رهن له البيت.

ولم تستطع نقود الغربة أن تنقذ البيت من الضياع!!.

ولم تستطع نقود الغربة أيضاً أن تحقق لكرم زواجه من عفاف، يقول السارد/البطل متذكراً عفاف في الغربة:

«إيه ياعفاف.. سأدخر كل درهم أفتح محل بقالة .. أزوج أخواتي.. الولد صابر لازم يتعلم.. حتى لايرى ما رأيته.. وبعدها ياعفاف تكونين عروستي على سنة الله ورسوله» [١٢].

وفي موضع آخر يقترن أمل العودة إلى مصر - وهو غربته - بذكر «عفاف» يقول:

«طالت أيام الغربة .. أحن إلى مصر.. وإليك ياعفاف.. سنوات أربع بطيئة.. كئيبة.. شربت المر.. أكلت الذل.. كله في الحب يهون» [١٣].

ولكن ها هو يعود ويحضر النقود لكنه يفقد الحب!!.

«يا ليتني ماعدت.. عفاف زوجها أهلها بالإكراه من فاروق ابن شيخ البلد.. عندما تجد العيش تفقد الحب» [١٤].

❖ ❖ ❖

تهدف القصة القصيرة «إلى تقديم الإمتاع والإقناع إلى قارئها : الإمتاع من خلال رؤاها الجمالية المختلفة، ومن خلال نزوعها التواق إلى التكامل مع الأجناس الأدبية الأخرى، والإفادة من إمكانات التشخيص، الموسيقى، السينما، التصوير، وغيرها... عندما تعالج قضايا الواقع محاولة - في فنية وفي جمال - أن تشبع عند القارئ رغبته الجمالية. وأما الإقناع فهو ماثل في محاولة القصة القصيرة في التوجه إلى عصرها من خلال مناقشة هموم الواقع أو الاقتراب الحميم منها وطرح آمال الإنسان العادي الصغيرة وإحباطاته المروعة أمام عينيه» [١٥].

ويستخدم طه وادي في قصصه عدداً من التقنيات الفنية لعل من أهمها:

١ - استخدام لغة فصيحة قريبة من اللغة المحكية:

يحاول طه وادي في قصصه القصيرة أن يستخدم لغة قريبة من اللغة العامية ولكنها فصيحة، وجمله القصيرة تكاد تتشابه مع الكلام - الفعلي الحياتي - الذي يستخدمه هؤلاء الأبطال في حياتهم الفعلية يقول «كرم» بطل قصة «تغريبة ولد اسمه كرم» متحدثاً عن تجربته في الغربة: «في مدينة الدوحة دخت أياماً وليالي، ليس معي مؤهل سوى عافيتي عملت نجاراً.. بناءً.. حامل طوب. أكل العيش مر. في حي شعبي يعيش المساكين أمثالي من الهند وباكستان وإيران والسودان.. كما كنا نفعل أيام الترحيلة في عزبة العمدة.. نجمع القطن.. نحصد القمح.. نشتل الأرز.. يا عم المسعد في بلاده مسعد في بلاد الناس» [١٦].

وفي قصة «مواقف مجهولة من سيرة صالح أبو عيسى»، نرى أيضاً قرب نصه اللغوي من اللغة المحكية التي يتحدث بها الناس - مع محاولة تفصيحها بقدر الإمكان، وإن كانت بعض الألفاظ العامية تتسلل إلى النص بين فقرة وأخرى.

«هل يعجبك يا منيرة الولد عامر أبو عميرة الذي سافر ثاني يوم زواجه، وترك زوجته ياحبة عين أمها والموكوس عبده عبود الذي ذهب وترك أباه الذي جاء به من سلسلة ظهره مشلولاً يا ولداه، والمسطول ناجي أبو النجا الذي ترك أرضه لأولاده الصغار وزوجته الغندورة، فبار نصف الأرض وأكلت الدودة النصف الباقي».

ونلحظ في الفقرة السابقة قربا من اللغة المحكية، في قوله: الولد - سافر ثاني يوم - ياحبة عين أمها - الموكوس - من سلسلة ظهره - المسطول - زوجته الغندورة ... إلخ.

٢- الخاتمة غير السعيدة:

يضع طه وادي عنواناً لآخر مقطع في قصة «حكاية شرخ في الجدار» هو : «لحظة التنوير المظلمة» [١٧]، ومن المعروف أن خاتمة القصة القصيرة تسمى «لحظة التنوير»، وتسمى كذلك لأن فيها تحل عقدة القصة، ويبين مقصدها، ويصل القارئ ألى غايته من القراءة، ويستطيع أن يتنفس الصعداء بعد أن عايش أحداث القصة وخبر المأساة التي يعاني منها بطلها. ولكن القاص وضع هذا العنوان ليرينا أن نهاية قصته ليست سعيدة وهذا ماتوضحه الفقرة التالية :«كان يجري حافياً وهو يتعثر في جلبابه، وقف مكان الشرخ. نظر بعينين ضيقتين حوله في كل اتجاه، جلس القرفصاء وأخذ يحمل تراب الجدار ويعفر نفسه من الرأس إلى القدم. حاول الأبناء - وعيونهم غرقى بالدموع - أن يوقفوه عن الحركة لكنه ما لبث أن سقط بينهم في نفس المكان الذي كان يوجد به الشرخ [١٨].

ومن الملاحظ أن قصصه الأخرى - التي تصور الغربة - تنتهي بلحظة تنوير مظلمة؛ ففي قصة «مواقف مجهولة من سيرة صالح أبو عيسى» نجد «صالحاً» يموت في اليوم التالي لعودته «في نفس الساعة من اليوم التالي مات صالح.. واحتار أهل القرية في تبرير سر هذ الوفاة المباغتة، والميتة المفرحة.. فقد خرج السر الإلهي منه ما بين طرفة عين وانتباهتها دون ألم أو حشرجة، والبسمة مرسومة على أسارير وجهه» [١٩].

وفي قصة «تغريبة ولد اسمه كرم» نجد «كرماً» الذي تغرب من أجل أن يتزوج عفاف، تكون النهاية على لسان الراوى/ البطل هكذا : «أحن إلى مصر وإليك يا عفاف. سنوات أربع بطيئة.. كئيبة .. شربت المر .. أكلت الذل .. كله في الحب يهون.

اليوم عدت .

ياليتني ما عدت.

عفاف زوجها أهلها بالإكراه من فاروق ابن شيخ البلد . عندما تجد العش نفقد الحب» [٢٠].

وفي قصة «موسم القتل الجميل» يعود خالد سرحان،بعد اغتراب عشر سنوات في الدوحة ليجد زوجته تطلب منه الطلاق لتتزوج صديقه هاشم العشماوي [٢١].

٣- الإفادة من السيرة الشعبية في أسلوب القص:

مثلما نرى في قصة «مواقف مجهولة من سيرة صالح أبو عيسى» حيث تبدأ القصة بقوله:

«يقول الراوي المفلوق فؤاده من فعل الأنذال، ومن تغير الأحوال:

«يا سادة يا كرام صلوا على المصطفى خير الأنام، أروي لكم مواقف مجهولة من حياة راعي الأغنام الطيب صالح أبو عيسى، الشهير بصالح أبو زعبوطين، وصالح هذا يا سادة قد يكون أخي أو أخاك.. وقد يكون أنا أو أنت، فسبحان علام الغيوب ومفرج الكروب» [٢٢].

ويقول في القصة نفسها «لكن ماقدره الله يكون ولله في خلقه شؤون فلو تردد أبو زيد الهلالي لحظة لما خرج من ديار بني هلال، ولادخلت تونس وبلاد البربر في حمى الإسلام، ولاتكلم أهلها لغة النبي عليه الصلاة والسلام.

لا أخفيكم يا سادة يا كرام، أن فرحتي قد زادت ببطل قصتي الهمام، فالشجاعة أن تكون ذا رأي في صلابة الحسام [٢٣].

ويتمثل التأثر بالسيرة الشعبية في العنوان «مواقف مجهولة من سيرة صالح أبو عيسى» وفي بعض الأدوات الفنية : الصلاة على النبي، والتكرار، واللجوء إلى السجع، واللغة الوسطى بين العامية والفصحى.

٤- استرفاد الموروث الأدبي (من الشعرية والزجل والأمثال):

نجد في هذه القصص الأربع بعض النصوص الشعرية والزجلية، التي أتى بها القاص لتعبر عن لون من التأكيد للحدث، أو للتعبير عن ثقافة الشخصية المتحدثة، والإشارة إلى معاناة أحد

شخصيات القصة، ومن هذه الأبيات ما ورد في قصة «مواقف مجهولة من سيرة صالح أبو عيسى»:

أتذكر إذ لحافك جلد شاة
وإذ نعلاك من جلد البعير
فسبحان الذي أعطاك ملكاً
وعلمك الجلوس على السرير
فجد لي يا ابن ناقصة بمال
فإني قد عزمت على المسير
سأرحل عن بلاد أنت فيها
ولو جار الزمان على الفقير(٢٤)

فقد جاءت على لسان مدرس اللغة العربية الذي جلس بعد اليوم الدراسي يصحح الكراسات، حتى ينطلق إلى موعد الدروس الخصوصية. والأبيات تشير إلى اختلاف الزمان.

وقد قدم لها بقوله: «لقد تغير الزمان والرجال أين الأيام التي كان الفقير يدخل فيها على الغني، ويقول في خشونة وغلظة» (٢٥)، وأورد الأبيات، ثم علق عليها بقوله: «فيعطيه الغني في حلم وكرم ما يريد قائلاً: «إن جاورتنا فمرحباً بالإقامة، وإن جاوزتنا فمصحوباً بالسلامة» (٢٦).

وتتعدى دلالة هذه الأبيات الاسترفاد من نص تراثي، إلى دلالةتشي بعدم قدرتك على قول ما تريده من تقديم الأستاذ للأبيات، وتعقيبه عليها.

والنص النثري هنا يكتسب شعرية محلقة «فليس من شك أن الموسيقى عنصر هام من عناصر الشعر، وليس من شك أيضاً في أن الموسيقى من أهم الفوارق بينه وبين النثر، وقد صور الشاعر الفرنسي «بول فاليري» ذلك أحسن تصوير حين شبه النثر بكلام يمشي والشعر بكلام يرقص» (٢٧).

ومع وجود الموسيقى في هذه الأبيات فإنها عنصر بنائي في النص القصصي، لايمكن حذفه، وتشير النصوص الشعرية إشارات دالة إلى تقاطع النثري مع الشعري، وتؤدي إلى الترميز في النص، وتكثيف دلالاته.

وفي القصة نفسها نرى موالاً على لسان ابنة صالح الكبرى، تقول كلماته:

يابا أنا شايفة عينك ع السفر هتزول
الغربة تربة يابا تقل الأصول وتزول
تفني الخلايق، وكل العباد هتزول (٢٨)

وتكشف هذه الأبيات عن تشوق الأب للسفر الذي اقترحته عليه زوجته، وحزن البنت الكبرى على ذلك، لأن غربة أبيها تعني موتاً «الغربة تربة» وتصوير الغربة بالقبر يكشف عن مشاعر البنت التي لاتتفق مع أمها، فقد كانت كما صورها القاص قبل هذه الأبيات «كانت مروعة لحظة الرحيل، كأنها حمامة وقعت في شرك صقر عجوز» (٢٩).

وفي قصة «تغريبة ولد اسمه كرم»، يتذكر كرم محبوبته «عفاف»: «تكون دائماً في مقدمة العمال.. وحدها تغني.. والفتيات يرددن:

يابتاع النعناع يا منعنع
يابتاع النعناع ياواد انت

وفي القصة نفسها، نجد البطل - بعد العودة من الغربة - وقد وجد محبوبته «عفاف» تزوجت من ابن شيخ البلد، يسمع «الماشطة تغني بصوت مجروح:

صخرة تودينـي	بحر يعدينـي
واللي على جبيني	آهو بتشوفه عيني
ياحليلة ياحليلة	على دي الهليلة» (٣٠)

وقد أفادت هذه القصص من الأمثال الشعبية، التي تأتي في موقعها الصحيح من السرد. ومن الأمثال الشعبية التي وردت في المجموعة:

«فالذي يده في الماء ليس كمن يده في النار» (٣١)

«من تحسبه موسى يكون فرعون» (٣٢)

«ضرب الأعور على عينه لايجدي، فهي تالفة. تالفة» (٣٣).

٥- تآزر الوصف مع الحوار المكثف:

لكي يبعث المؤلف الحيوية في مشاهده السردية

فإنه يجمع بين الوصف والحوار أحياناً. والحوار ليس عنصراً أصيلاً في القصة ولكنه يبعث الحيوية في الأحداث، ويجعل القارئ أكثر قرباً من المواقف والشخصيات (٣٤).

ويتآزر الحوار مع الوصف ليقدما في سطور قليلة ما يمكن قوله في فقرات طويلة، فلكي يقول لنا المؤلف أن «خالد سرحان» بطل قصة «موسم القتل الجميل» مسالم، ويعطي نقود الغربة لزوجته تفعل بها ما تشاء دون أن يشك فيها وليمهد لخيانتها مع صديقه هاشم العشماوي يأتي بهذه الفقرة على لسان الزوجة «هيفاء شفيق»:

«أنا امرأة حكيمة مدبرة مثل أمي. مفتاح تفكير البنت شخصية أمها. المرأة الذكية هي التي تجعل الرجل مطية لتحقيق رغباتها. الرجل بحر .. والمرأة جسر. سيدة سيدة جميلة أنا وشابة .. أخيراً - وهذا مهم - غنية، أملك آلاف الدولارات - لا الجنيهات - خالد رجل مسالم مطمئن من ناحيتي لذلك لم يسألني عن شيء:

- ماذا عندنا من الدولارات؟

- لا أعرف، الدولارات في الحفظ والصون، آخذ ما يكفيني أنا وسمسم، والباقي باسمي في البنك.

بارك الله لي فيك يا زوجتي الحبيبة» (٣٥).

إن الوصف في الفقرة السابقة مبني على المفارقة فالمرأة تقول إن الرجل بحر والمرأة جسر، ونحن سنبحث عن هذا الجسر عندها فلن نجده.

وتقول له «الدولارات في الحفظ والصون» ونحن سنراها محفوظة لتحقق بها رغبتها في الزواج من صديقه، بعد طلاقها من الزوج المخدوع.

ويكشف سؤال الزوج «ماذا عندنا من الدولارات؟» عن ثقته في زوجته، كما يطلعنا على غفلته!

ويشترك الحوار مع الأحداث في قصص طه وادي إلى دفع أحداث القصة للكشف عن عقدتها، كهذا الحوار الذي دار في نهاية قصة «موسم القتل الجميل» بين «خالد سرحان» و«ندى محمد» لنعرف من خلاله أن زوج الثانية تزوج من زوجة الأول:

- هاشم موجود؟

- موجود .. أو غير موجود تفضل.

- إذا لم يكن موجوداً أحضر في وقت آخر.

صنعت له كوباً من الشاي .. طلبت من الطفلتين أن تسلما .. وتذهبا إلى حجرتهما.

-لماذا تسأل عن هاشم؟

- صديقي الوحيد.. لم أره منذ مدة.

- مازلت رجلاً صاحب قلب أبيض.. في هذا الزمان الأسود.

- ماذا تقصدين؟

- يا ابن الحلال .. هاشم تزوج هيفاء (٣٦).

❖ ❖ ❖

لقد أراد طه وادي من خلال قصصه عن الغربة أن يصور واقع القرية المصرية، التي يحتل فضاؤها جانباً كبيراً من قصصه القصيرة، فالذين يعانون من الغربة ويسافرون - في قصصه - هم الطبقة العاملة الفقيرة، والتي مثلت هجرتها - أو غربتها المؤقتة - خطراً على المجتمع، أراد الفنان أن يدق ناقوس الخطر منبهاً إلى ما أصاب القرية منها. إننا نرى السارد يصف صالح أبو عيسى في قصة «مواقف مجهولة من سيرة صالح أبو عيسى» وهو يسير في القرية بعد أن حدثته زوجته عن السفر «أثناء السرى رأى البنايات الجديدة وأضواء الكهرباء الملونة تطل فوق الأبواب، هذه الدور كلها بلا رجال يا منيرة، الرجال رحلوا وتركوا الدار والغيط وورشة النجارة، وماكينة الطحين، حتى الولد يماني الحلاق.. أخذ الحقيبة وهاجر» (٣٧).

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

١) طه وادي : دراسات في نقد الرواية، ط٢ ، دار المعارف، القاهرة ١٩٩٣م ص١٤٥.
٢) طه وادي : الدموع لاتمسح الأحزان، ط٢ مكتبة مصر، القاهرة ١٩٩١م، ص١١٧.
٣) طه وادي : رسالة إلى معالي الوزير، ط١، مكتبة مصر، القاهرة ٢٠٠٠م ، ص٩٥.
٤) طه وادي : حكاية الليل والطريق، ط٢، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٩١م ص٢٢ ,٢٣.
٥) طه وادي : الدموع لاتمسح الأحزان ص ١١٧.
٦) السابق، ص٣٦.
٧) السابق ، ص ٤١.
٨) طه وادي : الدموع لاتمسح الأحزان ، ص ١١٩.
٩) طه وادي : حكاية الليل والطريق، ص٧.
١٠) السابق، ص٧.
١١) السابق ، ص١١
١٢) طه وادي : الدموع لاتمسح الأحزان، ص١١٩.
١٣) السابق ، ص ١٢٠.
١٤) السابق ، ص ١٢٠.
١٥) حسين علي محمد: جماليات القصة القصيرة، ط١، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٦م، ص٣.
١٦) طه وادي: حكاية الليل والطريق ، ص١١٧.
١٧) السابق ، ص١٨.
١٨) السابق، ص١٨ ، ١٩.
١٩) السابق ، ص ٤١ ,٤٢.
٢٠) طه وادي : الدموع لاتمسح الأحزان، ص١٢٠.
٢١) انظر القصة في مجموعة «رسالة إلى معالي الوزير» ص ٩١ - ١٠٧.
٢٢) السابق، ص ٢٢.
٢٣) السابق، ص ٣١، ٣٢.
٢٤) السابق ، ص ٣٠.
٢٥) السابق، ص ٣٠.
٢٦) السابق ، ص ٣١
٢٧) أحمد هيكل : دراسات أدبية، ط١ ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٠م ص٧٧.
٢٨) رسالة إلى معالي الوزير، ص٣١.
٢٩) السابق، ص ٣١
٣٠) طه وادي : الدموع لاتمسح الأحزان، ص ١٢٠.
٣١)طه وادي : حكاية الليل والطريق ص٧.
٣٢) السابق، ص ٨.
٣٣) السابق، ص ١٢.
٣٤) حسين على محمد : التحرير الأدبي ، ط٢، مكتبة العبيكان ، الرياض ١٤٢١هـ - ٢٠٠٠م ص ٢٩٩.
٣٥) طه وادي : رسالة إلى معالي الوزير ، ص ٩٦.
٣٦) السابق، ص ١٠٦.
٣٧) طه وادي : حكاية الليل والطريق ، ص ٢٣، ٢٤.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جنيالوجيا الخطاب النقدي لدى عباس الجراري

بشير القمري

لمفهوم الجنيالوجيا، في مجال الفكر والثقافة وتحليل الخطاب، عدة تصورات، يهما منها ، بالنسبة إلى موضوعنا مايطلق عليه «الجنيالوجيا الرمزية» أو المجازية التي من شأنها، متى عدلت وتحولت من حقل البحث في علاقات القرابة وصفات أو مميزات الجدود والأسلاف وتاريخ الأسر والأنساب، ستتجه لتبحث في نسق فكري ما لتهتدي إلى أصول هذا النسق وما تتخلله من متواليات وبدائل وابدالات على أساس مراعاة الاتصال والانفصال داخل هذا النسق، في علاقته بذاته أولاً ثم في علاقته بأنساق أخرى على مستوى المفاهيم المستعملة والنماذج التصورية المقترحة في بناء الخطاب من حيث سلالته وشجرة أنسابه المعرفية بعد ذلك : الجنيالوجيا الرمزية - المجازية، بهذا المعنى، نوع من حفريات الخطاب الي يقترحها ميشيل فوكو حين يراهن على استعادة الأصل في احتمالات تكونه وفي قدرته على التمظهر حيث يفترض أن يكون. إنها حفريات محايثة دائمة لاتستقر إلا بصياغة مسار الخطابات داخل خطاب مادي يمارسه المفكر فيه على غرار مايمكن أن نقوم به ونحن نستعيد خطاب عباس الجراري منذ بداياته الأولى ونعمل على استخلاص ما أمكن من المتواليات والإبداعات والنماذج التصورية.

يحتل الأستاذ عباس الجراري موقعاً طليعياً، نموذجياً ومثالياً، في المشهد العلمي ، الفكري والثقافي في المغرب أولاً، ثم في المغرب والعالم العربيين بعد ذلك، علماً بأن العديد من كتبه وأبحاثه ودراساته وأطروحاته النقدية والمنهجية بالأساس قد عبرت الحدود ووجدت لنفسها مرتعاً خصباً للانتشار والاتساع والتطوير انطلاقاً من اقتراحاته الوجيهة المختلفة في بناء النماذج التصورية الخاصة بمقاربة «الظاهرة المغربية» في الإبداع والفكر والثقافة والفن الشعبي، وهي النماذج التي بدأت تشق الطريق كما نعلم، منذ منتصف الستينات من القرن الماضي، خاصة منذ صدور كتاب «القصيدة : الزجل في المغرب» (الأمنية - الرباط ١٩٧٠)، وبعده كتب وأبحاث ودراسات نوعية شتى تحتل الصدارة في هذا المضمار من حيث التشخيص والمنهجية نذكر منها على سبيل الاستئناس، «الحرية والأدب» (الأمنية - الرباط - ١٩٧١) من وحي التراث (الأمنية - الرباط ١٩٧١) «الثقافة في معركة التغيير» (دار النشر المغربية البيضاء ١٩٧٢)، ثم «موشحات مغربية» (النشر المغربية البيضاء ١٩٧٣) «والأمير الشاعر أبو الربيع سليمان الموحدي» (الثقافة - البيضاء ١٩٧٤) ، دون أن تغيب عن أذهاننا كتب وأبحاث ودراسات أخرى في مقدمتها «قضية

فلسطين في الشعر المغربي حتى حرب رمضان» (فضالة – المحمدية ١٩٧٥) أو «ثقافة الصحراء» (الثقافة – البيضاء ١٩٧٨)، ثم كتاب «عبقرية اليوسي» (الثقافة – البيضاء ١٩٨١) الذي يتطلب منا ويستدعي وقفة خاصة لما يمثله، في تقديرنا من أبعاد التماهي والمحايثة الرؤيويين بين المؤلف والمؤلف عنه، إلى جانب كتب وأبحاث ودراسات تدور في فلك ما أسميناه في البداية الظاهرة المغربية في الإبداع والفكر والثقافة باعتبارها عناصر تشكل أبرز المدارات المركزية في الدرس الجراري، وقد تحيد عنها قليلاً لتقارب أرباض أخرى تتجاوز هذ الظاهرة بمقدار محتسب من خلال أفق فكري ومنهجي مستقل نسبياً دون أن تطلق الاستراتيجية النقدية الحوارية مع هذه الظاهرة بشكل نهائي ونقصد بذلك كتباً وأبحاثاً ودراسات من قبيل (صفحات دراسية من القديم والحديث (الثقافة ١٩٧٦) أو «الفكر الإسلامي والاختيار الصعب» (ج.م.ت.إ. – البيضاء ١٩٧٩)، وبعدهما «الثقافة: من الهوية إلى الحوار» (١٩٩٣) و«المسؤولية في الإسلام» (١٩٩٨)، و«مفهوم التعايش في الإسلام» (١٩٩٦)، و«الإنسان في الإسلام» (١٩٩٨) و«القدس الشريف» (١٩٩٨) و«الذات والآخر» (١٩٩٨)، ثم «هويتنا والعولمة» (٢٠٠٠)، وكلها باستثناء كتاب «مفهوم التعايش» ، من منشورات «النادي الجراري». وقبل كتاب «خطاب المنهج» يمكن الحديث عن كتب وأبحاث ودراسات أخرى لعل أقدرها على التمثيل من داخل الأفق الجراري الذي أشرنا إليه كتاب «وحدة المغرب المذهبية خلال التاريخ» (ج.م.ت.إ. البيضاء ١٩٧٦)، وكتاب «فنية التعبير في شعر ابن زيدون» (النجاح الجديدة – البيضاء ١٩٧٧) أو «أثر الأندلس على أوربا في مجال النغم والإيقاع» (النجاح الجديدة- البيضاء ١٩٨٢) وكتاب «في الإبداع الشعري» (المعارف- الرباط ١٩٨٨) الذي يذكر بكتابه وحجرالزاوية في مشروعه، ونقصد بذلك دائماً كتاب «القصيدة» ، بينما يذكر كتابه «تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر: من ١٨٣٠ إلى ١٩٩٠» (النادي الجراري – الرباط. ١٩٩٧) بسلالة أخرى من سلالات كتبه التي تتحكم فيها جنيالوجيا خطابه النقدي الخاصة بما ينتمي إلى الراهن في التجربة الشعرية المغربية الحديثة والمعاصرة من حيث قضايا الكتابة الشعرية بالأساس في علاقتها بذاتها أولاً ثم بالمرجع والسياق ثانياً، خاصة في الباب الثالث من خلال فصلي المقومات الفنية والتناص. أما بقية أبواب وفصول هذا الكتاب فإنها توحي بكونه ذلك الجزء الثاني الذي كان منتظراً بالنسبة لكتاب «الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه»، إذ تنشأ بين الكتابين حوارية نظرية نقدية ومنهجية بعيدة الغور ، بقدر ما يذكران معاً بحرص عباس الجراري على ترهين تأملاته وأفكاره وأطروحاته العامة.

❖ ❖ ❖

تكشف كل هذه الكتب والأبحاث والدراسات التي ذكرناها، إلى جانب أخرى قد نشير إليها متى دعت الضرورة إلى ذلك، تكشف عن مجموعة إبدالات (Paradigmes) رئيسة في تصور ما نسميه «النسق الجراري» عندما نقترح مفهوم الجنيالوجيا لتصور تكون وتكوينية وتحولات وتشعبات وامتدادات الخطاب النقدي لدى عباس الجراري. ومن هذه الإبدالات والمشارب والقناعات «إبدال الأصالة والتأصيل» في الاهتداء إلى الظاهرة المغربية في الإبداع والفكر والثقافة كظاهرة الزجل مثلاً أو ظاهرة التراث الشعبي بكل مظاهرها وأبعادها وإشكالاتها النظرية والفكرية والجمالية كما تعكس ذلك عدة كتب محددة بالإضافة إلى كتاب «القصيدة» الذي نعتبره فاتحة النسق الجراري إلى جانب كتابي «موشحات مغربية» و«من وحي التراث» على مستوى الموسوعية والشمولية وممارسة حفريات الظاهرة المغربية إبداعياً – ثقافياً – فكرياً وجمالياً. يضاف إلى إبدال الأصالة والتأصيل «إبدال التحديث والتجديد» على مستوى الإشكالات والقضايا والأسئلة المتعلقة بهذه الظاهرة دائماً كما نكتشف من خلال كتب مثل «أبي الربيع سليمان الموحدي» أو «عبقرية اليوسي»، وذلك من خلال الاهتداء إلى المنسي أو اقتراح قراءة جديدة للمتن، دون أن تنسى إبدالاً مركزياً آخر يتحكم في الإبدالين المذكورين وهو «إبدال التأسيس» مشروطاً بإبدال لصيق وملازم هو إبدال التطوير في عدة مناحي

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

منهجية بالنسبة إلى الإطار النظري العام لملاحقة الظاهرة المغربية، ونعني بذلك التاريخ الأدبي باعتباره تاريخاً ثقافياً وجمالياً في تفاعله مع تاريخ الأدب المجرد ومع تاريخ النظريات وتاريخ الأفكار والنقد الأدبي بشتى مدارسه واتجاهاته في مقاربة الموضوعات والأجناس والأشكال الأدبية كما تؤكد ذلك أغلب كتب وأبحاث ودراسات الجراري الخاصة بالظاهرة الأدبية في عموم مستوياتها اللغوية والتركيبية والدلالية ثم الشعرية - الرؤيوية. أما إذا وسعنا الدائرة قليلاً فإن هذه الإبدالات المذكورة تترسخ وتتسع وتستجيب لأفق مغاير يتجاوز حدود الأدب والإبداع بالمعنى الحرفي نحو مدار الهوية والكونية حيث تنخرط الكتب التي كتبها في العشرية الأخيرة من القرن الماضي في سياق الدفاع عن الإنسان العربي والوجود الإسلامي وهما يواجهان التحديات الثقافية الراهنة بعد أحداث انهيار المعسكر الاشتراكي وحربي الخليج ، خاصة الثانية، وبروز ما سمي في البداية ، النظام الدولي الجديد ثم أصبح ينعت بالعولمة بعد أن قيل ما قيل بصدد «نهاية التاريخ» أو صدام الحضارات» ولعلنا سنجد في هذه الكتب منذ صدور كتاب «خطاب المنهج» ما يخلع على النسق الجراري صفة الحداثة الفكرية من خلال ترهين وتحيين القضايا الثقافية العربية الإسلامية في أفق الكونية.

❖ ❖ ❖

هكذا نكون أمام جنيالوجيا متشعبة التكون والأصول والمكونات والامتدادات المتشابكة، وعندما نخضع ذلك لبعض التأمل والتدبر على ضوء الإبدالات التي ذكرناها وأخرى قد نكتشفها ثاوية في خطابه النقدي فإننا سنذهب أبعد مما هو توصيف شكلي بحث لمسارات النسق الجراري سعياً وراء إمكان الفهم والتفسير والتأويل العام لطبيعة هذه الجنيالوجيا ذاتها وهي تولد وتتشكل وتتشعب وتتسامق دون أن تفقد وحدتها وانسجامها الداخليين منذ البداية. ولعلنا لن نخطئ ولن نضيف جديداً متى تصورنا أن نواة هذه الجنيالوجيا في تعالقاتها البنيوية مع الخطاب النقدي لدى عباس الجراري، تكمن في مصنفة «القصيدة» حيث تتبدى وتتمظهر القناعات الفكرية - الثقافية - المعرفية - النقدية - المنهجية المركزية ومن ذلك قناعة علاقة التراث بالأمة والشخصية الوطنية:

لكل أمة تراث و عنوان شخصيتها الوطنية يعبر عن قدرة عقليتها ويحدد مدى عبقريتها، ويكشف عن قوة إرادتها ويبرز طابعها القومي الأصيل في مجالي الحضارة والثقافة (...). وانطلاقاً من هذه الحقيقة بدأنا نهتم بالتراث الشعبي في المغرب نحاول جمعه ودراسته فألفينا مادته متنوعة غزيرة (من المقدمة. القصيدة. ص١).

وهي قناعة لا تأتي مفصولة عن قناعات تابعة لها ونابعة من ضرورتها منها قناعة اعتبار الأدب الشعبي «صورة للشخصية الوطنية» (ص٢) واعتبار دراسة هذا الأدب الشعبي تعزز «إقليمية الأدب» (نفس الصفحة)، بالإضافة إلى قناعة أن «الأدب الشعبي» مكمل للأدب المدرسي وأن من شأن دراسته أن تساعد على الربط بين الأدبين واجتياز الهوة الكبيرة التي تفصل بينهما» (نفس الصفحة). وهي قناعات بقدر ما تحيل في حد ذاتها إلى خصوصية الظاهرة المغربية في الإبداع والفكر والثقافة دائماً، بقدر ما تفكر في ذاتها منهجياً على غرار العديد من القناعات المبثوثة في أنساق العديد من رواد التفكير الأدبي والنقدي من داخل التاريخ الأدبي أمثال غوستاف لانسون وطه حسين أو محمد نجيب البهبيتي. وفي هذا المجال يمكن أن نذكر بأسس النسق الجراري في سياق ما نعتبره مشتركاً بينه وبين هؤلاء الرواد، وفي مقدمة ذلك دور «الوثيقة» بشقيها المكتوب والشفوي إذ نجد في كتاب «القصيدة : الزجل في المغرب» ذلك التأكيد على «النصوص المطبوعة» و«النصوص المخطوطة» (ص٥) إلى جانب «النصوص المروية» التي يقول بصددها: «وقد جمعنا منها عددا غير قليل بواسطة التسجيل الصوتي والتدوين الكتابي »(ص٦) مضيفاً: «ولم يكن سهلاً أن نفهم هذه النصوص، وخاصة المدونة منها، بسبب تطور اللهجة وعدم معرفتنا بمعاني كثير من الكلمات وكيفية النطق بها (...) ، وحتى بالنسبة للنصوص الملفوظة فقد كان الأمر غير

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

يسير إذ إن الحفاظ يختلفون في نقل النص الواحد وغالباً ما يروونه محرفاً غير صحيح إلا من كانوا عارفين بالفن مدركين لمقاييسه، ومثل هؤلاء يحاولون التصرف في النص بالتبديل والإصلاح» (نفس الصفحة).

أما المنهج فيؤكد عباس الجراري بصدده: «هو نفس المنهاج الذي ندعو له في دراسة كل أدبنا وتراثنا عامة ويتلخص في أربع مراحل (...) وهي :

١- التعرف على المصادر والتعريف بها (...)

٢- إخراج النصوص مجردة أو محققة إن أمكن.

٣- دراسة هذه النصوص دراسة تحليلية تقوم على الوصف والتقرير.

٤- دراستها دراسة نقدية مقارنة (ص٧)، مع المراهنة على «الوصف والتسجيل» «ورأينا أن تكون دراستنا للزجل وصفية تسجيلة نقصد منها، في المقام الأول، إلى التعريف بالزجل تقريراً وتحليلاً دون محاولة لمقارنته بالأدب المعرب أو أدب اللهجات العامية الأخرى، وهي طريقة تتفق والمنهاج الذي فرض نفسه علينا بعد أن خططناه والذي اقتضى منا في هذه المرحلة من الدراسة أن نركز على الوصف والتقرير والتحليل، وهي مرحلة نراها ضرورية للكشف عن أي أدب مجهول» (ص٨) (التشديد منا).

وعندما ننتقل إلى بقية الكتاب نكتشف جملة مفاهيم تتحرك في هذا الأفق النسقي المحايث الذي يتطلب حفريات من داخل لغته النقدية للتوصل إلى النسق الجراري وجنيالوجيته. ومن هذه المفاهيم مفهوم «مرحلة النشأة» و «النصوص القديمة» و«الأصل الأولي» و«مفهوم التطور» (ص ١٥) ثم مفهوم «الإزدهار» (ص١٦)، على أن أبرز مفهوم في كل هذه المتوالية من المفاهيم والتصورات الملازمة لها يظل هو مفهوم «الشكل» (الباب الأول، من ص ٤٢ إلى ص ١٩٤) من خلال قضايا ترتبط به وبشكل الزجل: التعريف ، الأنواع، اللغة، الفنية، البناء ، نظام القافية، وبعده ، بالتساوي مفهوم «الموضوعات» (من ص ١٩٥ إلى ص٥٢٩). وإذا كانت هذه المفاهيم القضايا ترتبط بما قد نسميه «شعرية الشعر» من الداخل، فإن الباب الثالث من كتاب القصيدة (من ص ٥٣١ إلى ص ٦٧٨) من خلال مفهوم «الأعلام» يصب رأساً في حقل مايسمى سوسيولوجية الأدب الوضعية بقدر ما يذكر بما أنجز في حقل دراسة الشعر العربي القديم كما تؤكد ذلك نماذج محددة مثل «طبقات الشعراء» أو« الشعر والشعراء».

❖ ❖ ❖

أما كتاب «الأمير الشاعر أبي الربيع سليمان الموحدي» الذي نعتبره بذرة في النسق الجراري متى اعتبرنا كتاب القصيدة نواة، فيضعنا وجهاً لوجه أمام قضايا أخرى تختلف نسبياً عن قضايا ما أشرنا إليه بالنسبة إلى الكتاب الثاني، منها قضية المتن إذ يتعلق الأمر، أولاً ، بديوان ، وهو أمر نرهنه من خلال مادعت إليه البنيوية أو الشعرية البنيوية بالأساس وهي تقيم قناعاتها على أساس العناية بأعمال أدبية مفردة لبيان الخصائص والسمات والعناصر التكوينية المميزة غير أن هذا المتن يأتي ثانياً، مشروطاً بقضايا التاريخ الأدبي، خاصة من خلال مفهومي العصر والشاعر (ص٥) وارتباطهما بما يعلن عنه عباس الجراري قائلاً : «ولم يكن هذا البحث عن أبي الربيع غير تجربة في دراسة أدبنا، حاولت فيها أن أقدم تحليلاً جديداً لعصر الموحدين من حيث سياسته ومذهبيته، وأن أعرض الحياة الفكرية والأدبية وأن أطرح أدباء هذا العصر من خلال تصنيف نابع من مختلف التيارات والاتجاهات التي كان يسير فيها أولئك الأدباء» (نفس الصفحة). وتبرز في هذا الطرح، ومن خلال هذا المقطع وحده، مفاهيم إشكالية نضيفها إلى المفاهيم التي ذكرناها بالنسبة إلى كتاب «القصيدة» مثل مفهوم «التحليل» ومفهوم «التصنيف» و «التيارات» و«الاتجاهات» ، كما تبرز قضايا «الحياة الفكرية» و«الأدبية». من ثم يتسع أفق التفكير النقدي في جينيالوجيا الخطاب النقدي لدى عباس الجراري حيث ينسحب تاريخ الأدب من خلال هذه المفاهيم قليلاً ليفسح المجال أمام أبعاد أخرى:

٢- « وقد تسنى لي بما جمعت من أخبار عن

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

أبي الربيع أن أفحص هذه الأخبار وأحللها وأنقدها وأستنتج منها مايمكن استنتاجه وأفسرها بما يجعلني أنفذ إلى أعماق حياة الرجل، بالتفسير النفسي آناً والتفسير الاجتماعي آناً أخرى» (ص٦).

وهي قناعة نظرية - منهجية ونسقية تستقدم مفاهيم - قضايا جديدة منها مفهوم - قضية «الأخبار» بالمعنى البيوغرافي - السيري، ثم مفهوم.. قضية «حياة الرجل» أو مفاهيم - قضايا «التفسير النفسي» و«التفسير الاجتماعي» بل إن كل هذه المفاهيم - القضايا، متى ربطناها ببعد الميتالغة النقدية، في سياق الجنيالوجيا دائماً، تعيد إلى الواجهة نفس القضايا المطروحة في الشعريات المعاصرة، وفي مقدمتها شعرية الانعكاس.

٣- «كذلك لجأت إلى شعره أحاول من خلاله سبر أغوار الشاعر فوجدته صورة لنفسيته قد انعكس عليها بعض ملامح عصره مجتمعه». (نفس الصفحة).

على أن كل هذا يسير على هدى مما نسميه الميتانص النقدي الذي يغترف لدى عباس الجراري من الخطاب التاريخي بقدر اغترافه من إمكانات القراءة المفتوحة ونمثل لذلك بقوله بصدد المهدي بن تومرت:

٤- «وإذا كان بعض الباحثين يرون أن الحركة الموحدية بدأت دينية لاتطمع في شيء (...)، فإنا نرى أنها بدأت أشبه ما تكون بالحزب السياسي أو التنظيم الثوري الذي يدفعه الطمع في السيطرة والحكم إلى النقمة على الأوضاع والتخطيط لمحاربتها وتقويضها» (ص ١٨).

أو قوله في مقطع آخر بصدد «حياة» المهدي بن تومرت دائماً:

٥- «لكن قليلاً من التعمق في حياة الرجل ومحاولة الربط بين مقومات الدولة، كل هذه أشياء تجعلنا لانشك في أن المهدي بدأ حركته وقد وضع مخططاً ثورياً لنسف حكم المرابطين وإقامة حكم جديد على أنقاضه» (ص ١٩)

بناءً على هذه المعطيات النظرية ... النقدية والمعرفية في مقاربة «الظاهرة المغربية»، في الفكر هذه المرة نلاحظ أن النسق الجراري، على مستوى جنيالوجيا الخطاب النقدي ، يكشف عن دينامية متحولة من التاريخ الأدبي بمعناه العام والجامد إلى اقتراح نموذج «المثقف» بالمعنى القائم في التحليلات الحديثة - المعاصرة. ونظراً لانفتاح هذا النموذج على عدة خطابات محادثة، فإن شذرات من «الخطاب الأنثربولوجي»، مثلاً ، تجد طريقها إلى ممارسة التحليل والتفسير والتأويل باعتماد نصوص التاريخ القديم والوسيط، ومن ذلك اعتماد آراء ابن خلكان وابن خلدون والمقدسي (انظر صفحات : ٢١/٢٢/٢٣/٢٤/٢٥/٢٦/٢٧ وما بعدها). كما أن خطاب الحداثة يفرض نفسه بقوة: «ليس من شك أن الفكر والأدب أثر من آثار اللغة باعتبارها أداة تلق وتوصيل» (ص٥٣)، وبخلاف ما أشرنا إليه إلى حد الآن يعود بنا كتاب «من وحي التراث» أدراجاً إلى ما ألمحنا إليه منذ البداية بالنسبة إلى النسق الجراري العام من حيث القناعات العامة والإبدالات المركزية، غير أن هذا الكتاب، وهو يمارس ذلك، يرتبط بالسياق الثقافي المغربي والعربي المباشر من خلال مبادئ الدعوة إلى الانفتاح ودرء الجمود في مسألة ومساءلة التراث (ص ٤/٥) والتفصيل في ذلك بما يكفي من البرهنة والاستدلال والحجاج والالتفات إلى كل مظاهر هذا التراث، بما فيه «الطريف» و«النادر».

٦- «أما التقاليد فهي هذه العادات التي تخالط حياتنا أفراداً وجماعات وتتحكم في سلوكنا إلى حد بعيد. وتشمل تفسير الأحلام وتأويل بعض الظواهر والتصرفات. وهذه التفسيرات والتأويلات (..) ترجع في أصلها إما إلى طقوس ومعتقدات قد لاتعتمد على غير الخرافات والأساطير وإما إلى أحداث شاع خبرها في الناس فظلت في أخلادهم. ومن هذا القبيل ما يقال عن بعض الأشياء بأنها «ماشي مليح» كلبس السواد (...) وأذكر أن سيدة فقدت ولداً لها في عز الشباب فعزت موته إلى استعماله حذاء أسود، وقريب من هذا ما علت به جدتي رحمة الله عليها آلاما كانت نزلت في من الزائدة الدودية فقد قالت أن السبب فيها دراجة «سولكس» سوداء كان اشتراها لي والدي لانتقالي من الفصل الرابع إلى

فصل الشهادة الثانوية» (ص ٢٥).

وقريب من هذا الربط بين الانشغال الفكري، الثقافي – العلمي، وبين «التجربة الذاتية» الخاصة في نسق عباس الجراري مانجده في كتاب عبقرية اليوسي:

٧- «يرجع اتصالي الأول باليوسي إلى فترة تبعد بنحو ثلاثين عاماً وبالتحديد إلى غشت ١٩٤٩ (...) كنت يومئذ طفلاً في الحادية عشرة من عمري، أتأهب للالتحاق بالثانوي بعد أن اجتزت نهاية المرحلة الابتدائية، وكنت قد سافرت مع والدي حفظه الله رفقة أخي محمد إلى فاس وصفرو لقضاء جزء من عطلة صيف هذا العام في هاتين المدينتين وما في ضواحيهما من مصايف جميلة (ص٧).

وليس هذا الاقتران بين الحافزين المذكورين – الانشغال الفكري والتجربة الذاتية – هو مايجعلنا نورد هذ الشاهد من «عبقرية اليوسي»، ذلك أن مستويات ومظاهر تنضاف إلى ما سبقت الإشارة إليه منذ البداية بالنسبة إلى النسق الجراري، ونقف عند واحدة منها، على سبيل التمثيل، من خلال ما يدعو إليه، في سياق مفهوم «الوثيقة» ومفهوم «المتن» من داخل التاريخ الأدبي، وهو ما يلمح إلى قضية «السيرة» أو السيرة الشخصية» لدراسة حياة الكتاب والمثقفين والمفكرين المغاربة الذين ساهموا في بناء النسق الثقافي والفكري والسياسي العام للمغرب من أمثال أبي الحسن بن مسعود اليوسي على ضوء مفاهيم العصر والوسط وتجربتهم الذاتية. يقول الجراري بصدد اليوسي:

٨- «إذا أردنا (...) أن نحدد العوامل الكبرى التي طبعت ثقافته وشخصيته ووجهت تفكيره وسلوكه، فإننا نستطيع تلخيصها في النقط الآتية:

أولاً : قدرات ذاتية في طليعتها الذكاء والعزيمة والاستقامة وصفاء الذهن.

ثانياً : تأثير البيئة على مزاجه، سواء ما يسم طبيعتها أو سلوك أفرادها الاجتماعي والسياسي مما جعله متحلياً بالصبر والقناعة وبالصراحة والوضوح وعدم التحرج في الرأي وبالصرامة والاعتزاز إلى حد العناد» (ص ٢٨).

ثالثاً : تنقلاته في مختلف الأقاليم وما اكتسب من خبرة واسعة بالحياة والمجتمع.

رابعاً : ثقافة متنوعة ومتفوقة تهيأ له جمع شتاتها من مختلف الزوايا والمراكز وأتيح له صقلها وتنميتها بالتدريس والتأليف.

خامساً : معاناة نفسية وفكرية مريرة منذ خروجه من الزاوية الدلائية بعد تخريبها وإن لم يمسه ذلك في الظاهر بسوء» (ص٢٩).

ولأن اليوسي يمثل هذه الرمزية العنيفة والعنيدة، فإن تمثل عباس الجراري لعصره يدفعه إلى تخاذه معبراً لقراءة المغرب في عصر اليوسي. يقول مثلاً :

٩- «فإنها (قضية اليوسي) في العمق كشفت عن صراع بين ثقافتين أو نوعين من الثقافة، أحدهما منغلق على نفسه جامد في فقهية تعليمية وصوفية متقفرة، مع ميل إلى المسايرة والمجاملة والنفعية، وهو النوع الذي تمثله هذه الفئة (علماء فاس). والثاني منفتح، متسع الآفاق متعدد المشارب، قادر على الأخذ والعطاء، في شعبية وحرية وجرأة وهو النوع الذي كان اليوسي يتفرد به» (ص ٣٥).

وترتبط بهذه «القراءة التأويلية» قراءة النسق الفكري المغربي ما بعد الوسيط:

١٠- «واضح إذن أن الفكر المغربي كان يمر بمرحلة اضطراب وتشتت وكان يعرف في نفس الوقت لا مركزية وسعت من آفاقه وأبعاده، وأرفدت شرايينه بدماء جديدة قوت كيانه الذي كان على وشك الانهيار» (ص٣٩).

على أن هذه القراءة يتجاذبها قطب «الثقافة» وقطب «الفكر» معاً:

١١- «من هنا نستطيع أن نتصور نوع الثقافتين اللتين كانتا تتصارعان من خلال اليوسي ومخاصميه: ثقافة تحتضر في فاس، وثقافة أخرى تنفتح وتغتني في مختلف ربوع البلاد ، وقد عرف اليوسي كيف يكتسبها، وكان مهيأ لذلك» (ص٤٠).

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولأن اليوسي، في نظر عباس الجراري، انطلاقاً من نموذج ربط الثقافي بالديني والسياسي الذي أشرنا إليه سابقاً كان يمتلك: «قدرة عقلية وحدسية على الربط والتركيب والاستنتاج والاستخلاص وهي قدرة كانت تحثه دائماً وبوعي على التفكير والتأمل والاستنباط وإعمال الرأي وتجاوز مجال النقل والتقليد» (نفس الصفحة)، فإنه «كان يدرك طبيعة الثقافة المغربية يومئذ (...) خاصة حين يضعها في ميزان المقارنة مع الثقافة في المشرق» (ص ٤١)، بل إن اليوسي أتيح له «ليس فقط أن يتتبع ملامح ثقافة عصره الموزعة، بل أن يلتقطها ويهضمها ويصهرها في محاولة توحيدية لم يكن أحد من معاصريه قادراً عليها، إن لم أقل قادراً على تصورها والتفكير فيها، فضلاً عن تجميع ما تقتضيه من عناصر متكاملة» (ص٤٦).

إن ملاحقة وتتبع مجمل ما كتبه وألفه عباس الجراري سيقودانا حتما إلى اكتشاف العديد من العناصر والمكونات والإبدالات التي تحتكم إليها جنيالوجيا خطابه النقدي التي تبدو قريبة من تلك الجنيالوجيا التي نجدها لدى رواد التفكير النقدي المعرفي في الظاهرة الإبداعية من أمثال غوستاف لانسون الذي يقول عنه روجيه فايول بأنه تمكن من رسم قوانين التفكير في تعالقات هذه الظاهرة والمجتمع من خلال تقاطعات تتسم بين الأدب والمؤسسة الرمزية التي يشخصها الكتاب والبدعون (انظر التاريخ الأدبي اليوم ، أ. كولان – باريس ١٩٩٠، ص٢٠). ويكفي في هذا الاتجاه، أن نستعيد كتباً ودراسات وأبحاثاً أخرى لايسمح الوقت بالتوقف عندها، ومنها «الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه» الذي يضم بين دفتيه قضايا لاتقل أهمية عما حاولنا تشخيصه، وفي مقدمة ذلك قضية الوجود المغربي حضارياً وثقافياً التي تجعلنا حتما نقلب كل ماسعينا إلى إبرازه رأساً على عقب للتفكير في جنيالوجيا أخرى كانت ستجعل النسق الجراري محكوماً بالأنثربولوجيا الثقافية أكثر من تاريخ الأدب أو النقد الأدبي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الكتاب الورقي والكتاب الإلكتروني

جبريل محمد العريشي

كيف تبدو الصورة الراهنة لعالمنا اليوم في ظل التطور التقني الهائل الذي نشهد تغييرات كبيرة في قطاعه بين الفينة والأخرى ؟ لعلنا نجد الجواب فيما أورده جي - بولتر في معالجته لحضارة الغرب في عصر الكمبيوتر (١٩٨٩م) ، إذ قال «تضخم هائل في عدد السكان، وندرة في المصادر، وتدهور في البيئة وربما ينفرد جيل هذا العصر في أن مشاكله وبشائر نجاحه تتأتى من مصدر واحد: الإنجازات الخارقة للعلوم والتقنية. وإذا ما بقيت العوامل الأخرى ثابتة فإن الرجال والنساء ليسو أكثر من أسلافهم جشعاً أو عنفاً، أو شفقة، أو حكمة، أو حماقة، لكنهم يجدون أنفسهم قد سيطروا على تقنية تزيد من قدراتهم على التعبير عن هذه الخصائص التي هي إنسانية إلى حد بعيد. إن التقنية تمكنهم من إعادة تشكيل الطبيعة لتلائم احتياجاتهم وتعديلها إلى أقصى حد ممكن من تصوراتهم».

وإذا ما كان المستقبل سيستمر في إبراز دور الاتصال في عملية التطور، وتأكيده على أهمية تحريكه للمعلومات والأفكار، فلابد للعالم النامي لكي يتطور أن يأخذ في الحسبان قضية تقنية الاتصال على أنها قضية مركزية ليس لأجل التطور وحسب بل من أجل البقاء على الحياة امتثالاً لمقولة توني أوتينكر من جامعة هارفرد: «على الإنسان أن يختار بتعقل خطى مستقبله خشية أن يرقص رقصة الديناصور، وإذا ما كان الإنسان قد عاش على هذا الكوكب شهراً أعظم واحد. فإن الديناصور قد عاش ٤٠ شهراً ثم انتهى به الأمر إلى الانقراض».

وإذا كان الأساس المادي للكتاب هو أول ما يوجه القراء، فإن لهذا الجانب من حسب المظهر وجمال الشكل ما يجتذب القارئ ويجعل الكتاب يأخذ طريقه إلى يده ثم إلى نفسه وعقله، وإلا فإن الكتاب سوف يبقى حبيساً في رفوف المكتبة ومخازن دور النشر، ولهذا فإن الأسس المادية للكتاب أصبحت في العالم المعاصر موضوع اهتمام الخبراء والفنيين في صناعة الكتاب في الدول المتقدمة. وقد استعان هؤلاء الخبراء بعلم النفس في بحوثهم ودراساتهم لكل مظاهر الجوانب المادية للكتاب.

فتأثير القراءة والكلمة المكتوبة - كما يرى ماكلوهان - بدأ منذ اللحظة التي أنجز فيها جوتنبرج ابتكاره للحروف المتحركة والمطبعية، لأنها وسيلة إتصال جديدة في شكلها وطبيعتها وانتشارها. وقد ظهرت لكي تؤدي دورها المؤثر في التاريخ والحضارة وتغيير الإنسان والمجتمع، ومع أن الجميع قد أدركوا أن ظهور المطبوع كان إيذاناً

بظهور تغيرات خطيرة، إلا أن هذه التغيرات تأخذ - في نظرية مــاكلوهان - شكل ثورة كـاملة في جميع المجالات، غيرت ملامح المجتمع الإنساني، وبدلت خصـائص نفـسيـه كـثيـرة لدى الإنسان، وشكلت علاقات جديدة، وخلقت أشكالاً اجتماعية جديدة من خلال تراكم التأثيرات والتفاعلات، من خلال عمليات البناء والهدم معاً.

ويرى ماكلوهان: «أننا نفتقر إلى فهم التأثيرات النفسية والاجتماعية للمطبوع، مما يحير أي دارس للتاريخ الاجتماعي للكتاب المطبوع، فمن النادر على مدى خمسة القرون الماضية وجود ملاحظة أوفهم واضح لتأثيرات المطبوع في وعي الإنسان وإدراكه».

إن هذه التقنية والحلم الجميل مازلا في بدايتهما، ومازال هناك عدد من المعارضين لها إما عن جهل بما توفره من إمكانات، وإما لعدم قدرتهم على التعامل مع التقنية الحديثة مقابل عادات تأقلموا معها وألفوها. فهذا بريان أوجير الموظف في مكتبة روكفيل العامة بولاية ميريلاند يراهن على أن الكتاب سيصمد. ويقول: «أريد شيئاً في إمكاني أن أحمله معي في الأتوبيس، أو أقرأه في وقت متأخر من الليل أو أحمله معي إلى الشاطئ، وينبغي أن يكون رخيص الثمن ويقدم المعلومات. وهذا ماتفعله الكتب والمجلات».

وإذا كان براين يعترض على الكتاب الإلكتروني لأمور تعد منطقية لمن لم يطلع على التطورات الجارية في هذا المجال، فإن هذه المدرسة تورد أسباباً أخرى ترى من وجهة نظرها أنها جوهرية وكافية للتعلق بالكتاب الورقي والتشبث به، يقول السيد إيريك واليوس، وهو رئيس تنفيذي لإحدى الشركات المهتمة بالكتاب الإلكتروني: في الأسبوع الماضي جلسنا مع مديرة إحدى المدارس لبحث إمكان توفير نظام كتاب إلكتروني لطلبتها.. وبعد نقاش مطول وقائمة كبيرة من الأسئلة عن الموضوع كان ملخص رد فعل المديرة هو قولها: «أنت بحاجة إلى أن تفهم أن معظم طلبتنا ليسوا بالذكاء المطلوب لفهم هذه الأجهزة الفنية، ولذلك لن يكون لديهم الاستعداد لمثل هذا الشيء». ويضيف إيريك «حسناً.. بإمكاننا مناقشة هذا المنظور قليلاً باحثين درجة الذكاء الفني المطلوب للكتاب الإلكتروني ومايتضمنه من إتقان لزرين (مفتاحين) وعدد قليل من الأيقونات، والمهم أنه، وخلال عرض لمجموعة من الأطفال من الصف الرابع الابتدائي ولمدة عشر دقائق، عرف هؤلاء الأطفال خلالها عن الكتاب الإلكتروني أكثر مما عرفت عنه مدرستهم».

إن الكتاب والإنترنت لن يلتهم أحدهما الآخر ولكنهما يتوافقان إلى أبعد الحدود لأن المبدأ واحد هو المشاركة في الفكر والمعلومات، ولست من أعداء الكتب الورقية بل من مؤيدي المشاركة بأي شكل كان لدرجة أفقدتني كل كتبي ومكتبتي التي أصبحت قيد الإعارة ولكن بصورة مستديمة. وها هي الإنترنت تحقق أقصى إمكانيات المشاركة في المعرفة، ففي البدء ظهرت الإنترنت كأداة للمشاركة في المعلومات بصورتها الأساسية رغم أنها لاحقاً بدأت تقدم كل شيء كالترفيه والتجارة وغير ذلك. وتترسخ هذه الفكرة لدى سعي متصفحي الإنترنت للعثور على مادة ذات قيمة عالية مثل المحتوى الفني والأدبي والثقافي ودخلت الصورة والصوت والفيديو لتضيف كل هذه الحيوية لمحتوى الويب.

ولقد عمدت دول عديدة على إنشاء مكتبات إلكترونية مدعومة من قبل الحكومات حتى يتسنى لها أن تظهر ثقافتها بالشكل اللائق. وهناك عدة مشاريع على عدة أصعدة باتجاه المكتبات الإلكترونية.

ففي الإمارات العربية المتحدة جاءت محاولات ناجحة من المجمع الثقافي في أبو ظبي، http://www.cultural.org.ae والذي أصدر الموسوعة الشعرية، التي تضم حوالي المليون وثلاثمائة ألف بيت شعر، كما نها تضم أشعاراً لما يقارب الألف شاعر. ويمكن للمستخدم الإبحار ضمن النصوص الشعرية بسهولة ويسر، فيمكن البحث عن شاعر معين إما عن طريق اسمه أو الفترة الزمنية التي عاش بها. هذا بالإضافة لوجود خاصية القراءة الشعرية، وتعتبر هذه ميزة جميلة في الموسوعة، تساعد في كسر حدة الرتابة التي قد يعاني منها البعض أثناء تصفحه أو قراءة

ARCHIVE http://archivebeta.Sakhrit.com

الشعر. ويجب لفت الانتباه إلى أن هذه الموسوعة لا تعمل على صفحات الويب، أي أنها ليست موقعاً، بل هي برنامج مستل تقوم بإعداده وتثبيته على الجهاز لديك حيث أن تنزيلها من الموقع لا يضمن عملها بصورة جيدة كما حصل معي. هذه الموسوعة تعتبر خطوة إيجابية تضاف إلى رصيد المجمع الثقافي. كما أنها خطوة مشجعة لكي تتعبها العديد من الجهات الراغبة في إطلاق شرارة الأدب والثقافة على الويب.

وخلال بحثنا عن المحاولات العربية في شؤون المكتبات الإلكترونية، يفاجئنا موقع الوراق بالإعلان عن نفسه، فهذا أو مكتبة إلكترونية عربية على صفحات الويب، ولعلها تكون نقطة الانطلاق نحو آفاق أبعد عن ذلك.

يطل علينا هذا الموقع بواجهة استخدام بسيطة وسلسلة، عبارة عن مليون صفحة من التراث العربي بين يديك. الوراق.. كتابك المفتوح على الآفاق.

ولعل الكثيرين يفضلون هذا التصميم السلس والبسيط الذي يختصر الوقت، ولكنه بالتأكيد يناسب الروح الي يتسم بها الموقع. يتألف موقع الوراق من عدة أقسام يندرج كل واحد منها تحت تصنيف الكتب التي يحتويها. وهنا يجب أن نذكر بأن معظم الكتب المتوفرة على الموقع هي من التراث الأدبي، فلا وجود لكتب جديدة حالياً. وهناك مشروع في المملكة العربية السعودية وهو مشروع مكتبة الملك عبدالعزيز العامة لوضع كل محتوياتها المنشورة في شكل مكتبة رقمية.

وإليكم باقة متنوعة من مواقع الكتب المجانية :

http://www.geocities.com/saliceha
http://www.nlc.gov.cn/etext.htm
http://www.gutenberg.org
http://www.chemicool.com/shakespeare
http://www.metatext.com
http://www.itknowledge.com/public-archive
http://www.netlibrary.com
http://www.ebrary.com

لقد عرّفت هبه محمد في مجلة (الاتجاهات الحديثة في المكتبات والمعلومات) الكتاب الإلكتروني بأنه «مصطلح يستخدم لوصف نص مشابه للكتاب ولكن في شكل رقمي وذلك ليعرض على شاشة الكمبيوتر. مثل أي موسوعة مخزنه على قرص مليزر تعتبر كتاب إلكتروني.

كما ذكر جمال عبدالعزيز الشرهان في كتابه (الكتاب الإلكتروني) عدة أسباب أدت إلى انتشار صناعة النشر الإلكتروني (الكتاب الإلكتروني) بدلاً من الكتاب الورقي (التقليدي) وهي كما يلي:-

- التضخم الهائل في حجم المطبوعات الورقية.
- ارتفاع التكلفة المادية للطباعة سواء من حيث العمالة أو الورق أو الحبر أو غير ذلك في دور النشر التقليدية.
- ظهور قواعد المعلومات والأقراص المضغوطة وانتشار استخدامها.
- انتشار استخدام الحاسب الآلي في المكتبات ومراكز المعلومات والقطاع الخاص والقطاع الشخصي.
- انتشار استخدام الخط المباشر (on-line) في المكتبات، واسترجاع المعلومات من الحاسب الآلي المركزي عن طريق الموزع (server).
- استخدام الحاسب الآلي في التضعيف الصوتي من قبل الناشرين.
- ربط تكنولوجيا الحاسب الآلي وتقنيات الاتصالات المتعددة للوصول إلى المعلومات.
- إنشاء وتطوير نظم المكتبات الإلكترونية.

ويعدّ الكتاب الإلكتروني من التطورات الحديثة في نظم أجهزة معالجة النصوص، التي تمكن القارئ من الانتقال من فصل إلى آخر أو من موضوع إلى آخر أو من فقرة إلى أخرى من خلال تحديد ماهو مطلوب بواسطة استخدام مؤشر الحاسب (mouse) ليتم بعدها الانتقال المباشر إلى الموضع المحدد.

كما ذكر جمال الشرهان في كتابه (الكتاب الإلكتروني) المراحل المهمة التي يمر بها الكتاب

الإلكتروني وهي ثلاث مراحل سوف أذكرها هنا باختصار كما يلي:

١- مرحلة التأليف.

٢- مرحلة الإنتاج : هي القيام بعد الإنتهاء من كتابة المادة العلمية بإنتاج نسخ متعددة من الكتاب الإلكتروني.

٣- مرحلة التوزيع أو التسويق: وهي مرحلة مختصة بتوصيل الكتاب الإلكتروني إلى القراء من خلال إحدى دور النشر أو المؤسسات حيث تيم توزيعها على المكتبات أيضاً.

كما ذكرت هبة محمد أن النجاح الذي سيحققه الكتاب الإلكتروني سوف يكون في مجال كتب النصوص وليس في المجال الترفيهي، وعلى هذا فإن الكتاب الإلكتروني هو:

١- قراءة نص إلكتروني على جهاز معين مثل - جيم ستار - (gem star).

٢- أو قراءة نص إلكتروني على جهاز حاسب شخصي أو محمول أو كمبيوتر اليد وهذا يعني في بعض الأحيان تحميل النص بأكمله على الجهاز ثم قراءته من خلال برمجيات مخصصة لهذا الغرض أو قراءته مباشرة على الخط المباشر من خلال المتصفحات.

ولا شك في أن هناك مزايا للكتاب الإلكتروني ومشاكل نذكرها كالتالي:-

	مزايا الكتاب الإلكتروني	مشاكل (عيوب) الكتاب الإلكتروني
Portability	١- القابلية للنقل: يمكن حمل العديد من الكتب الإلكترونية في وقت واحد وفي مكان واحد، وهو يؤدي إلى توفير المساحة بالمكتبة.	١- النفقات : تكلفة أجهزة القراءة الإلكتروني عالية الثمن جداً.
Access to title	٢- إمكانية الوصول السريع للعناوين: من الواضح أنه أسرع من الطرق التقليدية لتزويد المكتبات بالعناوين.	٢- دقة عرض الصور: أن دقة عرض الصور على كمبيوتر اليد ليست جيدة جداً لقراءة النصوص الطويلة.
Accessability	٣- الإتاحة: من الممكن إتاحة الكتاب الإلكتروني الناطق بسهولة خاصة لفاقدي البصر.	٣- التغيرات التكنولوجية: هناك بعض المخاطر في شراء جهاز لقراءة الكتب الإلكترونية والذي من الممكن أن يصبح بائداً بعد فترة قصيرة من الوقت.
Searchability	٤- القابلية للبحث: على الرغم من جودة كشافات بعض الكتب إلا أن الأكثر فعالية هو البحث في النص بأكمله.	٤- قلة العناوين المتاحة: حتى هذا الوقت هناك القليل من العناوين المتاحة إلكترونياً خاصة المجاني منها.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

	مزايا الكتاب الإلكتروني	مشاكل (عيوب) الكتاب الإلكتروني
Annotation	٥- الحواشي: من الممكن تجميع عدد كبير من الحواشي من الكتاب الإلكتروني واستخلاصها لكتابة المقال النهائي	٥- عدم توفر أجهزة القراءة على نطاق واسع في بريطانيا وعدم توفرها على الإطلاق في بعض البلدان.
Linking	٦- الروابط: يمكن إبراز كلمة معينة بالنص والذهاب إلى القاموس لمعرفة معناها.	٦- النظم المعقدة: سعر الكتب الإلكترونية مرتفع إلى حد ما.
Multimedia Possibility	٧- إمكانات الوسائط المتعددة، التي لم يتم الاستفادة منها بكثافة في مجال الدوريات الإلكترونية.	٧- التكلفة : حتى الآن يمكننا القول إن سعر الكتب الإلكترونية مرتفع إلى حد ما بالمقاربة بالكتاب.
	٨- كسر الحواجز: من الممكن أن يكون موقف الأطفال من الكتب الإلكترونية مختلفاً عن موقف الكبار.	٨- التوافق : ليس هناك حتى الآن تناغم أو توافق بين البرمجيات والتجهيزات المادية المختلفة، فإذا اشتريت عنواناً لقراءته على جهاز معين لن تستطيع قراءته على الحاسب الشخصي.
	٩- الناحية البيئية: توفير التكاليف المالية والبيئية حيث لايتم الطباعة على ورق.	٩- البيانات الببلوجرافية : يوجد القليل من البيانات الببليوجرافية، غير الكافية عن العناوين المتاحة والعناوين المفهرسة تنهي كل مشاكل الفهرسة بالنسبة للإصدارات المتماثلة من الدوريات.
	١٠- النشر الذاتي: يمكن للناشر أن ينشر مقالته أو قصته - في بعض الأحيان مباشرة من خلال (fatbrain or heron).	١٠- الحفظ: الحفظ من الأمور التي برزت أيضاً إلى الوجود خصوصاً إذا كنا سوف نخوض في عملية النشر الإلكتروني. وغيرها من العيوب مثل (الطباعة والترخيص والحقوق المحدودة).

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولقد كان إنتاج الكتاب الإلكتروني في بداية ظهوره عبارة عن مسح ضوئي للكتب وتحويلها إلى نصوص باستخدام برمجيات للتعرف الضوئي على الحروف OCR ومن ثم إتاحتها في شكل نص اسكي ASCCII وكنتيجة لافتقار ذلك القالب للتعامل مع تنسيقات النصوص Formating طورت قوالب أخرى تجعل النص أيسر في قراءته عن طريق الاحتفاظ بالبناء المنطقي للكتاب المطبوع إضافة إلى بعض الخصائص المرئية مثل إخراج الصفحة والصور الملونة. ولا يتطلب التعامل مع هذه البرامج أي عتاد خاص فهي تعمل على حاسبات محمولة شخصية ومن أشهر تلك البرمجيات Adobs Acrobat Reader, Pdf, HTML إلا أن من البرمجيات المطور حديثاً نجد Microsoft Reader وGlass book Reader tk3 Reader .

وأخيراً فلقد انتشرت بين أوساط المثقفين العرب عموماً تخوفات ليست في مكانها من النشاط الجاري حالياً لربط الثقافة العربية بالتقنيات، ويعبر المثقفون خصوصاً، عن قلقهم على حياة الكتاب، وهو مايجعلهم يتوجسون من فكرة النشر الإلكتروني.

شخصياً أقدر هذا التخوف. ومن تأملي الخاص لفكرة علاقة الثقافة بالتقنيات والتحول المستجد الذي تشهده الثقافات في علاقتها بأدوات الاتصال ووسائل الانتشار الحديثة برز لدي سؤال استطيع الآن أن أطرحه، وأن أفكر فيه بصوت عال: مم نخاف؟ وعلى ماذا نخاف؟ أعلى الكتاب وشكله أم على القراءة ؟ وما الذي يمكن أن يتراجع، عملياً ، إذا كان هناك تراجع، حضور الكتاب أم حضور القراءة؟ من تاريخ الكتابة نعرف أن الكتاب مر بأطوار عديدة فهو لم يكن منذ الأزل ورقياً، فقد سبق وكان طينياً وحجرياً و (بردياً) وجلدياً، إلى أن جاء وقت وتطور فأصبح ورقياً. لعل بعضنا يعيش، اليوم، محنة نوستالجية تشبه محنة قارئ قديم يودع الرقم الطينية ويستقبل الكتاب الورقي في صيغته المبكرة بشيء من الأسف والأسى على ما اضطر إلى تركه.

هناك باستمرار في تاريخ الناس شيء من الفقد وشيء من الأسف على ما نترك ونهجر، فألفه الشيء تورث الفزع من تركه، والتوجس من الجديد. وتحولنا اليوم من الورق إلى تقنيات الإنترنت يكاد يكون محكوماً بشيء من هذا الفزع وذاك الأسى على ما أخذنا نهجر من الوسائل بفعل التطور. وإن كنت شخصياً، أشك في أن الكتاب الورقي سيختفي بفعل ظهور تقنيات الإنترنت، بل أكاد أقول أنه سينتشر أكثر فأكثر بفعل الدعاية الواسعة التي توفرها له الإنترنت.

وأظن من ناحية ثانية أنه ما لم يظهر (الكتاب الإلكتروني) مستقبلاً بمواصفات أكثر إغراء في مواصفاته (من الناحيتين العملية والجمالية) من الكتاب الورقي، فلا خوف على الكتاب، بل إن انتشاره سيعم أكثر. وبالرغم من كل ما سلف، فإن ما ينبغي أن نخاف عليه حقيقة ليس شكل الكتاب وإنما طبيعة علاقتنا بالقراءة، وعلى القراءة نفسها. فالمهدد اليوم من قبل الصورة مقابل الكلمة ليس الكتاب الورقي وحسب، وإنما حتى الكتاب في الإنترنت، وما أراه أن الكتاب في حالتيه الورقية والإلكترونية هو جسد متصل لاتناقض أو تناكر بين الشكلين المتاحين له.

المشكلة الحقيقية هي في ثقافة الصورة بالمعنى الاستهلاكي، التي تقدمها الفضائيات والإعلانات والسينما والسبل الأخرى لانتشار الصورة. المهم في النهاية أن لاتهدد القراءة فالشكل عبر التاريخ كان متحولاً وهذا شيء بديع وليس مفزعاً. التطور الحديث الذي وفر لنا تكنولوجيا المعلومات وهو تطور لصالح المعرفة وليس ضدها، فأنت تستطيع اليوم بما يعادل عشرين دولاراً فقط أن تحصل على مكتبة من الاف الكتب موضوعة على CD_ROM وهذا تطور مذهل قياساً إلى ماكانت عليه الحال في الماضي القريب جداً. فأنت لاتستطيع أن تحمل معك مكتبة من آلاف الكتب متنقلاً بها حيثم ذهبت، ومستفيداً مما فيها أينما كنت ، إلا بفعل هذا التطور ومعطياته التي باتت تتيح لك أيضاً قراءة الكتاب بأي حرف تريد وتمكنك من أن تقرأ الكتاب وقد دخل عليه الصوت والموسيقى، ناهيك عما تستطيع الحصول عليه من معلومات إضافية جمة على هامش قراءتك الكتاب الذي تقرأ إلكترونياً.

1- MCluhan, m. Understanding media: the extensions of man.N.Y., The New Am. Lib. 1966.-p.156.
2- 10.Eric Walusis. Invasion of the technology Snatchers. www.ebooknet.
3- A look at the future of electronic books. www.glassbook.com.
4- http://www.rocketbook.com/products/index.html.

١- صالح الخديجي . الفيصل . ع ٢٨٩.
٢- هبة محمد ، الاتجاهات الحديثة لمكتبات المعلومات ، ٢٠٠١م.
٣- جمال الشوهان. الكتاب الإلكتروني.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

« العالم هو خيالي أنا »
قراءة في الفكرة الجمالية للفنان فيصل المشاري

محمد العباس

بريشته الهاذية، يحتضن الفنان فيصل المشاري العالم ليحيله إلى مسرح يموضع فيه «أناه» الإضمارية، بطلاً وحيداً، إذ يضفي على الموجودات معنى خيالياً، هو في الأصل موقف فلسفي، يبتغي به تذويب الوجود، ليعيده إلى مجازيته كما خبرتها بكرية الذات، وكأن لوحته تردد شطحة شوبنهور الرومنطيقية في جنون آسر «العالم هو خيالي أنا». إذاً، ثمة ذات واعية خلف ريشته المتمادية في عبثها التجريبي، تسيل بنعومة فائقة على مفردات لوحة طازجة تحدث للتو والآن، فيما يشبه هيولية واقع متخيل، يعادل فعل الحدوث والصيرورة، كما يمتهنه الصوفي عندما ينادم ذاته، في وسن المسافة بين الحلم واليقظة، كشكل مسرحي يمكن به مخاطبة أحاسيس الإنسان في هذا الزمان. وكما يوسع فن التصوير العالم بوصفه جزءاً من «الأنا» حسب آرثر اشبنجلر، أو بوصفه عالم الذات الذي يصور فيه المصور نفسه ويرى المشاهد فيه ذاته، تصوغ ذاته العليا، كمركز روحي وبصرى للعمل الفني، استيهاماتها بمخيالية فارطة في أنساق درامية، هي بمثابة صورة قبلية لوجود يعاد تركيبه في لقطات بصرية ذات طابع فرضي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

على هذه الفرضية الفنية، يمكن استدعاء بصيرة ميشيل فوكو الأنطولوجية لاستبطان الحساسية الجمالية، لمنجز المشاري، المحرض على النظر إليه كنظام من القيم الفنية والطاقة الجمالية معاً، المستحيلة أدائياً إلى لوحات أو قواعد ورسوم فنية، حيث يمكن استقصاء موقفه أو رؤيته الكونية عند الاحتكام إلى النزعة الإنسانية للعملية الفنية، واعتصار المعنى الفني المتمثل في صيغ من الانسجام والوحدة والتوازن، عند تأمله كمكمن للجمال.

وبهذا التفريع الإنساني/ الجمالي تنتفي عن نصه البصري سمة الاعتباطية فهو ليس مجرد كتلة من العلامات التشكيلية المغلقة بصورة مطلقة، إنما تتأتى مبرراته الفنية من معطيات ذهنية وبصرية كثيفة الحضور، وهو من الوجهة البنيوية، إمكان جمالي مستولد من الذات ومستدمج بأنساق موضوعية عليا أو هكذا يفترض محاورة بناء المواربة أو المطمورة بسطوة الشكل حتى في أقصى تأمثلها اللاشكلاني.

وبقدر ما تولد خربشاته آثراً جمالياً غامضاً وملذوذاً، تحيل إلى مرجعيات واقعية تحايث المعاش، وتحدث فيه، فهي ليست بعيدة المنال حسياً، وبموجبها يمكن افتكاك معنى إلحاح المشاري على تأوين ذاته، بوجهة نظر بصرية، إزاء

الزمان والمكان، ففكره الجمالي المعبر عنه بمنجز فني لافت، ليس نتاج «الأنا» الصافي تماماً، إذ فيه من التصورات المكرسة الموروثة (الشكلانية واللاشكلانية)، وأيضاً المنتجة كتجريد عابر للواقع بمخيلة تطال اللانهائي، بالإضافة إلى تلك المخلقة ضمن صيرورة الوعي وفوراناته.

فن بهذا الاشتهاء الحاد للتشبه بالحياة والامتزاج بصبوتها، جدير بالتأمل، لما يتضمنه من استعادة واعية لثالوث الطبيعة - المرأة - الفن، وبما هو موعود على مستويات متعددة، بتسجيل نجاحات ذوقية على محك الناقد الأكبر وهو «الزمن» وهو محرض على التشابك بخصائص المشاري المزاجية والذهنية، وموجب لتأمل حيله البصرية وتقنياته الأدائية، التي يتبناها ويطورها وفق خاصياته النفسية المتواشجة بأقاليم الحلم والإدراك والذاكرة والتفكير والتخيل، المؤمثلة - فنياً - كرموز لمتعة التخاطب والاتصال.

هكذا يسرد المشاري بخطوطه وألوانه سيرة أماكن وذوات وحالات شعورية أطال المكوث في أنسجتها حد الإقامة الحسية، فاللوحة بالنسبة له واقعة عاطفية، يتحسس خلاياها وأمشاجها بمجس نوفاليسي (إستجمالي) حيث يحدث تماسه مع المرئي كمادة بصرية تتوسل صوغاً. يستجيب لاستغاثاتها، ليشكلها بديونيزية فيها من كثافة وقوة التمثل المحاكي للأصل والمزاج شكلياً، لاتخلو من أبولونية مهيجة للعين التي تتلقى منها قوة الرؤية، حسب التصور النتشوي للعملية الإبداعية، حيث التناوب أو الإمتزاج بين روح الحلم والنشوة.

بتلك المزدوجة الذهنية / الحسية يقترب من شعرية الوجود وحلمية الموجودات الملمومة جمالياً بإرادة الحياة، حيث تناغم النظام من الوجهة الموضوعية وحرية أو فوضى الحس واللاعقلانية كنزعة ذاتية تسيطر بموجبها ذاته على تطرفاتها الجمالية ولكنها لاتذوب في صوفية رومنطيقية صرفة، فثمة حياة (معاشة ومتخيلة) يمنحها المشاري كواقع متخيل، شكلاً فنياً بنقلة تعبيرية، إذ يزيحها من استغلاقها المادي، ومن هامشية غفلتها، إلى هيئات متصورة، و لوحات فنية مشحونة بالصور التعبيرية الفائضة بالدلالة والمعنى، كتعبير حسي عن الفكرة بملامسة شعرية، ولكنها لاتتصعد ذهنياً لتصير عقلاً محضاً وقوفاً على حافة الخط الأحمر الذي رسمه هيجل لتشيؤ الفكرة من الوجهة الجمالية .

على هذه الحافة الحادة يجهد المشاري للتوفيق بين بؤس المعطى وتعاليات المحلوم به، بنزعة حداثية تبدأ من الحاحية البحث عن فن مستحيل (هدمي / بنائي) لايكون العمل فيه حسب غايتان بيكون مجرد تعبير عن تجربة سابقة بتقنية تنفيذية متعارف عليها، لما تم رؤيته أو تصوره ، إنما يصارع أسلوبياً في محاولة جادة وواعية للخلق والإبداع، ليوفر - رؤيوياً - ما لم ير من قبل، بحيث يشكل ويصنع بدل أن يعكس، وتتأتى تلك النزعة الحداثية من موضعة الذات على خط الزمن، وإحساسها الحاد بجوهرانية الحاضر كعنصر تكويني للتجربة الجمالية.

بهذه النقلة لتعبيرية الواعية التي تنم عن موقف وجودي متطرف من الوجهة الجمالية، يعبئ العالم ذهنياً في حزمة من الرموز، تقوم على علاقة تراسلية بين الشكل والمدلول، إذ تنبثق مدلولاتها أو تمثلاتها المشخصنة انبثاقاً تلقائياً ومستقلاً عن شكلها الحسي القمين بتمويهها فنياً، وإعداة صياغتها في وحدات تشكيلية تهجى المشاري أولياتها في مرونة العماء الشكلي لمفردات «السحاب والجدار» فتلك الرموز الملغزة في ذاتها أصلاً، والمستوعبة دلالياً، لاتتبدى جوهرانيها في الشكل المعطى لها، ولا في تمثلها الخارجي، فهي من الوجهة الفنية مفردات ممسرحة بطبعها، تشبه في طواعية تشكلها مرونة الوحدة الإيمائية في المسرح الفقير عند غروتوفسكي، فلها كما للممثل إمكانية التحول في لحظة خاطفة من عمود إضاءة إلى شجرة، ثم إلى منضدة أو ربما خطيب سياسي، وهو الأمر المؤكد عليه أدائياً في مفردات المشاري المنفلتة في غرائبية تشكلها، المتأتية من مخيلة بارعة في انتاج المجاز، وإخضاعها لسطوته.

ذلك هو التمثل الاستثنائي الغير قابل للعرض للمخيلة في حرية لعبها، حسب تصور كانت للفكرة الجمالية ، القائمة على جمال الشكل كمركزية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لعلم الجمال، ولا لوسائد ديكوراتية محنطة تثقل جمالية العرض، ودون اللجوء لمضخمات صوتية، أو مكياج وأقنعة للعمل كرافعة إضافية للنص، فكل شيء عضوي وأصيل ينطلق من العنصر التشكيلي/ المسرحي ويعود إليه.

هكذا هي رموز المشاري الموغلة في «الأيقنة» المبثوثة في أعماله كإشارات حداثية الروح، المستمدة من دلالات شديدة الصلة بمنزعه الإنساني، كآصرة ربطية بين العقل والجمال، أو لما يسميه ميشليش الجهل العارف ويوحده في «الرمز» كمعرفة سامية لما هو فائق الوصف، حيث يشطح به ويصعده بجرعات تخيلية ليكسبه بعداً أنطولوجياً، عوضاً عن دلالاته المعرفية، إذ يصعب الفصل بين ما يتمثله من رموز كشكل وبين مايستبطنه كشعور.

في الزمن، توحد مخيلته الشكل بالشعور، فمفردة الحب الأثيرة في أعماله، غالباً مايرسمها كوحدة تشكيلية في هيئة سحابة زرقاء طرية، هي بمثابة حاجب يلتحم عضوياً بعيون بؤبؤها (نقطتها) شمس، أو يظللها بتموجات راعشة، تتشكل كمفهوم «ثيمي» وفق مواجهتها لمفردة مضادة ، حيث تكتسب طبيعة أو ربما ولادة فنية جديدة مستمدة ملامحها من أصلها التكويني الأول، ومنزاحة عن اشتراطاته الشكلية.

وقد تحولت إحدى صيغها المكثفة إلى غلاف تعبيري لمجموعة الشاعر محمد الحرز الشعرية «رجل يشبهني» تبدى ضمنها عمق التناغم البنيوي وشمولية التلازم الدلالي بين فن المشاري التصويري والنبرة الشعرية الحداثية، كما تتمثل في قصيدة النثر التي تشترك مع لوحة المشاري في روح التقشف وتصديع جملة من الاستقطابات الجمالية المعتادة، وانبثاق تصويراتها كخطفة شعورية مباغتة أشبه بالبرهة الحسية، فثمة إلحاح شعوري في لوحته على الاصطدام بالحواس واستفزازها، فهي تتحرك على حافتي الذكرى والاستيهام حتى تصل إلى خلاصتها فتبدو مصفاة تدريجياً من شكلانيتها حد الترمز، ليبقى الخيال أصلاً جوهرانياً في تشكلها، إعتماداً على حراك الوحدة وكثافتها وتمثلها الاستعاري بمونتاجية غرائبية على شاشة الذهن.

وربما يبالغ المشاري في فعل التصفية الشكلاني ذاك، ليموضع المخيلة وسيطاً - تركيبياً - بين روحه ونصه البصري، ولينصبها مجساً - تقريبياً - بين خصوصية الذاتي وعمومية الموضوعي، على اعتبار أنها - أي المخيلة - هي ملكة الممكن بالنسبة للطفل وسديمه اللانهائي ، التي يتواطأ على بعث أحاريكها بمزيج من العقل والانفعال، لتمارس الروح تمظهراتها فنياً، ويتجسد الجميل في الواقع كتعبير حسي عن الفكرة ، كما تروح اللفتة الجمالية الهيجلية في «ظواهرية الروح».

ذلك التمثل الإشاري هو ما ينأى بلوحته عن الثرثرة، فهي غير معنية بالشروحات، وفي جوهرها هي لوحة منزرعة بصور لاتدليلية وبالتالي فهي أقرب إلى الصيغة الاختزالية التي لاتتنازل عن البنية التصويرية لصالح المضمون التصويري، حسب نظرية نورثروب فراي في العملية الفنية، وهو ما يتبين بجلاء في لوحة الغلاف لمجموعة أحمد الدويحي «قالت فجرها» حيث التقصيف للمفردات وافقارها التجريدي من اعتياداتها البصرية، مع الإبقاء على فاعلية الدلالة.

بنفس الروح الإيحائية المتقشفة يرسم نخلة «عينها شمس» وشعرها سعف، ووجهها أرض» فيما يمكن اعتباره من الوجهة الفنية تأكيداً على الوحدة الموضوعية والاستعارية عوضاً عن المفهوم ويميل من الوجهة الموضوعية إلى التماهي مع نصيحة روسو الشهيرة بضرورة المسارعة بالعودة إلى الطبيعة لمثاقفتها ، والنهل من غناها الروحي والبصري والدلالي أيضاً. وعلى عكس التكعيبيين هنالك علاقة صريحة وأخرى استبطانية مموهة بين لوحته والطبيعة كمنظومة رمزية، وليس كمجرد انتصابات بيولوجية وحسب، بمعنى أن لفنه القدرة على استنطاق الأصل الطبيعي وتحريكه بمجازية المخيلة وسطوة أنطولوجيتها، فتلك الإزاحة الشعرية، هي المبرر الجمالي للنأي بلوحته أيضاً عن خواء الريفية الساذجة، أي الذهاب بها إلى أقصى تطرفات الرؤية الفنية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأرسطوية التي تتجاوز بالفن محدودية التقليد أو المحاكاة في أدنى متطلباتها الشكلية، لتوكل إليه مهمة انجاز ما تعجز عنه الطبيعة وتخطيها بنظام ثقافي ، هو في الأساس امتداد جمالي لشروطها.

وبتأمل ألفة الإشارات التي تبثها أعماله يمكن الوقوف بشكل جلي على ما اختزنته ذاكرة طفولته، وما تأمثل لاحقاً بشكل فني كخلائط ومشهديات، لا بالتماثل المظهري مع شكل الطبيعة إنما بمحايثة استنسابية لبناها الدلالية والإيحائية، فبهذا التشاكل الدلالي يغدو فنه أقرب، إلى فعل المثاقفة فهو على صلة بما هو أعمق من الشكل الخارجي، وأقرب إلى مايسميه «فن تجليات الطبيعة» المؤكد عليه برسومات تخطيطية غامضة تحق الانسجام الخفي بين الشكل والمضمون لتتحقق الوحدة الاستعارية بين الشكل التصويري وبنيته التصويرية.

وهكذا يبدو لواذه الفانتازي بسحرية الطبيعة مبرراً فنياً لتصديع جاهزية الصور المحفورة في ذاكرته، حيث الخيال بكل تجنيحاته المجازية ينقاد إلى انفعال طفولي لايأبه بالواقعي ولا بالموضوعي، بقدر ما ينحاز إلى الممكن مهما كان متطرفاً من الوجهة الجمالية، فعلى ذلك التمادي المجازي يستعير الجسد المشخصن بعض خصائصه أحياناً من حاثات وروح المملكة النباتية، بتعبير مويس لينهارت ، فيما يعتبر حالة من التماثل البنيوي أو التناظر الوظيفي. فالخيال عند المشاري هو المولد للصور الحسية المتحولة بدورها إلى صيغ وتنويعات بصرية تتبدى في هيئة اشتقاقات شكلية محورة.

ولأن الطبيعة ليست إمكاناً مادياً محضاً، كما أنها ليست نشاطاً روحياً صرفاً ، يتورط المشاري في طبيعة يشاكلها وتغمره في آن ، ولايكتفي بتعاطي مظهرياتها كاقليم وتضاريس إنما يمتزج حسياً بجوهرها فيما يشبه الصورة الحدسية المحدثة للمخيلة الإغريقية، حيث تتقلص المسافة، حد التطابق بين ما تزعمه ذاته الفنية وموضوعها، أي بين سطوة أحساسه، وبين ما يوازيه فنياً من انتصابات رمزية (بصرية) في لوحته.

وفق ذلك التماس الحسي الحاد تنبني لوحته، أي كحقيقة شعورية ذات وطأة عاطفية (مكانية وتاريخية) لتجيب على مستعصيات جمالية بموجب ما تختزنه ذاكرته وتراه عيوبه، على اعتبار أن الذاكرة هي المعادل الحسي للزمن أو التاريخ بكل ازدحاماته الموضوعية والروحية، فثمة احساس يستبطنها بالذهاب إلى جهة معرفة ومؤسطرة في آن، يمكن بلوغها بتأمل شعرية الرؤى البصرية الكامنة في لوحته، التي هي في الأساس النسيج الحقيقي لوعيه الحاد بالطبيعة، وتماسه بكل ماهو مشتق منها بصرياً وروحياً.

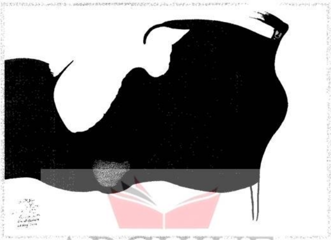
وهكذا يثاقف مستحيل الطبيعة بالممكن الثقافي، يشتق منها بصرياً ويتعلم من سيمتريتها قوانين الصفاء والوحدة والانسجام والحركة، فهي حنينه الحاد والأزلي، أو ما يسميه مرسياً الياد «غبطة البدايات» أي زرقة بحر جيزان، وخضرة جبال أبها، وبياض صحراء الرياض، وما بين تلك الأقاليم من مادة متحولة إلى صور بليغة محقونة بالدلالات والمعاني، فتلك المتواليات ليست سوى قناع شكلي لاحساس أكثر جوهرانية.

وإذا ما أخضعت لوحته إلى قراءة «مابعدية» أي متجاوزة لأثر، أو دهشة الصدمة الجمالية الأولى والذهاب في تأملها إلى ماوراء نظامها البصري، فيما يعتبر قراءة بالعين الاستدراكية الثالثة، تتبدى العلاقة الوثيقة الواعية بجسد الطبيعة لابصورتها، فهو يرسم الطبيعة من داخلها حتى وإن لم تتمثل مظهرياً وفق المنظور الراسخ بيولوجياً كاعتياد بصري أو طباقي ، فالمحو الذي يمارسه لإنشاء المعنى الجمالي، يبقى على بعض العلامات الإيمائية الدالة على الأثر المحفز على الإدراك.

إذا لوحته دلالة بصرية على وجود مادي، وما مفرداته سوى مادة حية ممنوحة شكلاً حسب التصور الأرسطي للعمل الفني، مستدعاة كما تفترض العملية الإبداعية بالحنين والاستغاثات والدمع والقهقهات، ومستمدة جمالياً من عذرية النبع الذي اختبرت بموجب فتنته الحواس، فتلك هي ذاكرته السامية كما يسمي ميشليش مكمن البراءة الإنساني، كمعيارية فطرية للجمال الخالد، فرغم طابعها التخييلي الفارط تغدو «محتملة، وعلى حين تبدو واقعية فهي مؤمثلة، وإذ تبدو منتهية فهي في جوهرها لانهائية» فلها سمة

الطزاجة وديمومة الأثر الآسر بالمتعة والفكرنة.

بهذه المحايثة الضمنية تدين لوحته للقيمة الشكلية واللونية والدلالية للطبيعة، وإن بمفارقة فنية بين استقلالية حياة اللوحة، عن حياة ما تنقله، حسب فرضية بيكاسو عن الحقيقة التصويرية، والتي يمكن تلمسها بوضوح في لوحة «قبل المطر» فالمشاري بمجازه المتمادي في هذيانه يمنح مفرداته سمة شعرية ليتخفف من صرامتها الموضوعية، ربما ليستشعر امكانية الاستيلاء على العالم وإعادة تعبئته في صور حلمية صغيرة هي بمثابة التعاويذ المصفاة من حسها التفسيري.



ذلك التقطير القصدي للمفردة حد إمحاء المتعارف عليه من حوافها، هو ما يشي بصيغة متجاوزة من صيغ التصوير الطليعي، حيث تنهض بصيرته بقابليات مرآتية متعددة للرؤية، تذهب أحياناً إلى حافة تهكمات حاذقة أقرب إلى فن الكاريكاتور، بما يكتنفه من مزيج بين المخيلة والواقع متأتية أصلاً من قدرة استثنائية على اكتشاف المفارقة في المعطى الإنساني، والإصرار على تخييله.

وبقراءة غورية تأويلية. يمكن تلمس الروح الأنثوية المستبطنة لتلك الصور، فاشتقاقاته البصرية ذات كينونة انثوية، فهي مرتبطة بكل ما هو أرضي وبالتالي هي امتداد للأمومي، والأنثوي الصريح كمفردات وكخطوط أميل إلى التلوي والإنحناء الضاجة بالحس الأنثوي، وأبعد ما تكون عن الاستقامة والتكسر الدالة على الفحولة فحتى التمثل الحلمي للمفردات يبدو مبثوثاً من ذات فائضة بالحس الناعم للوجود ، باعتباره يصدر عن حالم يقظة، وهو من هذا المرقى الحلمي كائن أنثوي، حسب غاستون باشلار، والعكس بالنسبة للحالم السلبي المقيم في النوم، وعلى ذلك يستدعي الصحراء في لوحته جسداً، ويستزرعه بمرموزات أنثوية صريحة ومموهة.

من هذا المنظور، يمكن التطاول - تأويلياً - على حميمياته، والنفاذ إلى مخياله عبر خطوطه وألوانه وأشكاله باعتبارها الحبل السري المودي إلى وعي ذاته المبدعة. حيث يمكن قراءة «البياض» كمعادل فني للصحراء في أعماله، فذلك الاتساع الهائل يؤكد أن الصحراء بالنسبة للمشاري ليست من الناحية الموضوعية مجرد رمزية خاصة يتسم بها إبداع وأدب الجزيرة العربية حسب جاهزية التصورات النقدية لثيمة الصحراء، وفق النظرية الانعكاسية.

وقد تكون عنده كفنان كما يتبين من شكل الحنين الذي يحتل لوحاته حالة من الانثسار لأيدلوجيا على صلة ضمنية أو صريحة بسؤال الهوية، ولكنها بالتأكيد ليست سياقاً ماضويا ماحياً لسياقات ثقافية موازية أو حتى مضادة تأخذ مكانها في الحاضر لتلغي «الما قبل» فحراك بهذا الاتجاه قد يعلي من أهمية المكان باستحضارات نوستالوجية تسجيلية فيما يكون مبرراً للإنغلاق والخروج من التاريخ بل ومن الفن، بهوية عمياء.

بالنسبة للمشاري الأمر يتعدى خصوصية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الموروث المادي فالصحراء تتجلى في أعماله كعلامة للحضور لا الغياب، وإن على حافة حداثة مرتبكة وحذرة بعض الشيء، كشأن جانب كبير من المنتج الابداعي المتولد في تلك الحقبة فبقدر ماهي انعكاس إبداعي حتمي على مستوى المضمون والشكل هي علامة تنهض ككينونة فنية بأسلوبية صادمة لتحايث مستوجبات التجديد وتجيب على تحدياتها.

وككائن وثيق الصلة بلحظته يستعيد المشاري بفضل الفن طبيعته العميقة أو تلك المقموعة والمشوهة بفعل السيطرة الاجتماعية، تماماً كما يقترح الن تورين في نقده للحداثة، إذا يحيل الحياة إلى عمل فني، لاستعادة الروابط التي توحده كإنسان بالعالم عبر الجمال، وإن كان لايخفي خوفه المبرر من الحداثة، فهو حين يتأمل فراغ الأفق حيث تلتقي السماء بالأرض دون أن يفصلهما خط، وبأبعادهما اللانهائية حسب قوله، تنتابه رعدة شعورية غامضة مختزنة منذ الطفولة مردها التهديد العمراني المتعاظم الذي طال ذلك الخط الحميمي لمدينة الرياض، في طور تبدلها من محدودية القرية إلى مستوجبات المدينة فانطمر تحت وابل من الانتصابات العمرانية.

وربما نتيجة لذلك الإحساس الغائر، كرس جانباً من رسوماته للدفاع عن تلك الذكرى الأثيرة لديه، فصار يسرد ببصرياته المضيع من حكاية مدينة آخذة في التبدل السريع والمنهك للبصر، لئلا ينطفئ المخيال، وربما لهذا السبب أيضاً يعلن حنينه على الدوام إلى بكرية الوجود، وإلى ما يعتبر ذخيرة الطاقة الوطنية، وخزانات الشعور البشري الغائرة والمهددة، للتغلب على ماتسلبه الحداثة وعلى كل مايتسرب من الإنسان على غفلة منه.

ولذات السبب يهجس في لوحاته بالهوية والمواطنة والنزعة الإنسانية المضيعة، الموشاة على الدوام بحس من الحداد البطئ، فالحداثة هاجس مرعب يستلزم الكثير من الرهافة للتغلب على حس انعدام الوزن الإنساني المتأتي من سطوته ، فقد كانت الرياض، كما سجلتها بصرياً عين المشاري، تنتقل من براءة القرية إلى آفاقية المدينة المفتوحة لكل ما هو حديث، ففي تلك الورشة الكونية الضاجة بحركة عمرانية متسارعة، كانت الصورة السحرية لخط السماء تتلاشى بكل مقوماتها التاريخية والنفسية تحولياً على قدر من الأهمية، حيث الإرتباك البصري أمام شواهق المباني وناطحات السحاب الآخذة في التأسيس لتجربة بصرية جديدة ومتحولة مع خط السماء.

لهذا السبب جاء رد المشاري الفني على الخطر الذي يهدد هوية المكان من خلال مذهب روسوي قوامه المقابلة المتوازنة بين الطبيعة والثقافة، حيث العودة إلى الطبيعة، والاستنساب لها، ليكون بمنحى عن مراودات حس التلاشي والضياع، والانتحار البطئ الذي يراه أميل دوركايم مرضياً مدنياً معدياً بامتياز ، فجاءت الكثافة الشجرية مثلاً التي يرسمها ويتفنن في مصاحبتها واستنطاقها شكلياً. رغم قناعته بحتمية وأهمية التغير والتحول في المجتمعات والبيئات العمرانية وما يتبع ذلك من تبدل في التجربة البصرية.

وقد توضح ذلك الانكفاء أو الخوف الضمني من الحداثة بتصويره الخاص للمكان، واستلهامه الذاتي للتراث كما يتمثله دائماً في «بيت أخضر مبني من كلمة حب» في دلالة على تصعيد حس المواطنة والاقتراب من الأرض، استئناساً بالملاذ الآمن الكفيل بمنحه الحب والجمال، ولكن على طريقته المحببة، حيث يرسم اليوم الوطني بفانتازية على هيئة دراما بصرية مدهشة سيفين متقابلين على كرسيين، وأمامهما نخلة يانعة في مزهرية.

هكذا تغدو الرؤى الحالمة مطلباً بالنسبة للمشاري، تستفزه للفرار بقفزة فوق الضرورات إلى حرية التمثل الوجودي والفني، ضمن جملة من التغيرات والتبدلات ولاسبيل بنظر بودلير، وبأدائية المشاري، إلا تحويل تلك الحركات العنيفة والمفاجئة في حياة المدينة الحديثة إلى الماعات مثالية لفن جديد يتقن المشاري تعاطيها ليتقاطع ما يقترحه هابرماس من الوجهة الحداثية لتغيير «وضع التجربة الجمالية طالما أن التعبير عن الحياة لم يعد يتم في ضوء أحكام الذوق العام» فالمخالفة الذوقية التي يجترحها المشاري هنا تتم استجابة لموقف تاريخي تضع التجربة الجمالية برمتها في علاقة مع مشكلات الوجود وتشترك في عمليات ادراكية وتوقعات معيارية من أجل وحدة التجربة وذوبانها في الحياة.

هكذا استفاد المشاري من الصحراء كرضة نفسية بصرية موحدة لجمالية تجربته، فكانت ملاذا روحياً ومبرراً لفراره من المدارس الفنية، وللتزود بملكة المحو، فالصحراء مرآة من مرايا الكون الشعري التي يمكن من خلالها تأمل العالم وملامسته بكافة الحواس، وهي بالنسبة له بمثابة الوقود للنور الذي «يلبسه البياض الخالي في صحراء اللوحة لتحقيق الفراغية» فمن الوجهة الفنية لم تكن الصحراء متاهة فراغية منبتة عن الدلالة والمعنى، بقدر ما هي كائن يحتل كيانه، ويستفز حساسيته البصرية، فبذلك الاستحواذ على فكره وشعوره أثرت الصحراء كرأسمال رمزي، وكعنصر تشكيلي (بصري) في بقية العناصر الفنية والموضوعية (الخطية والايقاعية والشكلية واللونية والفراغية) بشكل استئثاري.

وقد تبدى ذلك الأثر الفني في عشقه للصحراء، والإصرار على تمثلها، في اسباغ صفة البياض على لوحته، لدرجة جعلها لفرط الخلاء، وتضاعف المساحات اللا مستصلحة، تبدو كأنها غير منجزة، أو بحاجة إلى استكمال، فيما يشي بكسل أو ورطة أدائية، والواقع أن الأثر الجمالي الصادم هو الجواب على تلك البياضات المفتوحة من كل جنبات اللوحة فهي خاضعة لفلسفة تقوم على مفهوم اللانهائي الذي يوازي بين دلالات الواقع وبساطة التنفيذ، ويهيء لمجانسة بين متطلبات اللوحة ومشهدية الطبيعة.

هنا يكمن السر في استدعاد الصحراء بهذا التشاكل الفراغي، فهي بالنسبة له فرصة لتمثلات فنية حداثية يختصرها ليوتار فيما لايمكن عرضه أو تصويره، ومن الممكن ادراكه عقلياً أي في الدالة كما يتمثل في الآثار الحركية التي تحدثها بياضاته الهائلة في مفردات اللوحة دون وجود عيني أو شكلي، وهو بذلك الوعي الحداثي الحاد يقترب من الرهان الذي هيأ له كانت في نظريته الجمالية القائمة على جماليات الشكل بحديثه عن مبدأ «اللاشكلية» أو «غياب الشكل» وتلاشيه، المستكمل بتجريدية يمر بها الخيال في بحثه عن طريقة مبتكرة لتصوير «اللامتناهي» لتعرض ما لا يعرض أصلاً باعتباره مضمونا مفقوداً فيما يستمر الشكل في امداد المشاهد بمادة المتعة وبهذا يستجلي المشاري جانباً حيوياً من النظام الرمزي للصحراء ومعانيها الخفية، فالبياض الذي يلف لوحته، حسب تصوره ، هو «الرجع الذي يردده المكان الخالي .. حين ينتهي مدى عين البصر ويبدأ دور عين البصيرة في امتداد الرؤية «وهو المكمن البصري الذي يغدو بموجبه الوجود العدمي كما المادة الخام لامكانية الوجود.

ذلك البياض المتعمد هو ما يفتح لوحته على إطلاقية السؤال، وتلك الشقوق الكونية الواسعة، والسكتات البصرية المريبة متروكة قصداً وبوعي فني يستوفي شروط الصنعة الفنية وبراعة الأداء، فتوظيف الفراغ عند المشاري ليس مجرد فسحة لراحة العين من تعب تقصي سردية المفردات، بل يتطابق مع حداثة التفسير البودليري، من حيث أهميته في توفير فضاء رحب عابق بهواء السؤال

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

حول اللانهائي والنسبي في العالم، فبهذا التكنيك المغامر يتأجل انحسام الشكل عنده، ويظل كحاصل للتفاعل بين البنية المتصورة والقصد، في حركة مستمرة أو يوجد بالطريقة الارتجالية الحرة للتخطيط الذي هو مثل بداية جديدة تعيش ديمومتها، وتحاول كعملية ابداعية بكل تكاملية عناصرها أن تتخطى الزمن لتتم برفق يتعالى على التضاد الضمني بين الفعل والشكل.

إذاً، تلك الفراغات الهائلة، بمقياس العلاقات العضوية للوحة، ليست تمثلات سكونية عديمة الأثر، إنما هي مثاقفة شكلية ودلالية للطبيعة، فهي مجموعته اللافتة «في تأثير الرياح في العباءة» المنفذة بتلقائية الضربة الأولى، يتيح المشاري لريشته التصاقاً حميماً حياً بالمفردة دون إعانة خارجية، حيث الانغماس في جوهرانية الأشياء بما يشبه - من الوجهة الحداثية القائمة على المحو - زيارة ذاتية للتاريخ والأماكن، فبموجب تلك التلقائية الحرة يجرب ضربات الفرشاة، بشكل خاطف الواحدة تلو الأخرة حتى تنتصر الخبرة، فتنبعث طاقة التعبير الهاجعة من مكامنها، حيث يتمثل البياض صحراء ورياحاً، تزحزح بسحرية أخاذة الوحدة المركزية للوحة عن سكونيتها في ترقيصات ايقاعية ملذوذة وكأن ثمة راحة حانية تنحت أيقونية الشكل الأنثوي، بميلودية خطوط متمايلة ذات مسحة شبقية، ليوحد بين موضوعه ومعناه وذاته أيضاً، فذاكرته الي يستعيدها بهيئة لوحة لاتختزن الأشكال والصور فحسب بل المفاهيم أيضاً والإشارات الذهنية البعيدة.

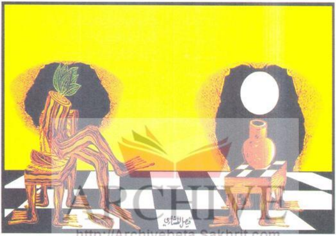
وهي - أي لوحته - بهذا المعنى ملتقى تتحشد فيه «الأنا» بكل حمولاتها النفسية والذهنية والاجتماعية، وبالتالي فهي وسيلة اتصال حسب مفهوم جومبريتش للعملية الفنية، فاختيار العنصر الأنثوي بالذات في قلب الصحراء انما يتأتى من كون المرأة أكثر العلامات الإنسانية ارتباطاً بالوجود، خصوصاً لان الصحراء، بحيث تتصعد تلك الترددات الأنثوية بتنويعات مؤانسة، تستحيل أحيانا إلى مفردات بشرية «مؤمكنة» توحي بحميمية الأماكن وسطوتها الروحية، كما يتبدى ذلك في تعبيرية صورة الغلاف لمجموعة أمل الفاران القصصية «وحدي في البيت» المأخوذة من نفس المجموعة «من تأثير الرياح في العباءة» والتي تذوب فيها الأيقونة الأنثوية بلطافة صوغية، وتحتضن برفق كل عناصر الكون الشعري.

تلك الأيقونة مرسومة بخطوط غنائية حرة، مناسبة ومطردة وبايقاعية تمايلية راقصة، ومتناسقة دون خشونة ولا تلكؤ، وكأن الريشة هي التي تستجيب لنداء وايقاعية الكائن الأنثوي وليس العكس، حيث يعمل الفراغ الهائل مرة بمعنى الريح وأخرى بمعنى الضوء، وثالثة بهيئة الشخص، أو بايحاء مادي موجود وفاعل، مولد لقسمات ولمسات انطباعية ترسم ملامح الحدث التصويري، ويتأتى ذلك الحدث نتيجة خدعة بصرية محببة تقوم في مستبطناتها التصويرية على سلطة الإدراك الحسي المفرط الذي يتيح مقاربة الأشياء

في طور اكتمالها، أو بما يفترض أن تكونه من الناحية الشكلية، وفق مرجعيات مخزون الذاكرة والخبرة الحسية.

أما الشكل المعدل بضربات الريشة فلا يفرغ من ماديته، ولايفقد وجوده، انما يلوي ويعاد تشكيله بصيغ تنويعية، وبمؤثرات من داخله ومن خارجه، ليستدرج بحيلة تشكيلية إلى نسق إدراكي، وموضوعي بالضرورة، يرتبط بنسق علوي وبماهية مولدة لذلك الوهم الشعوري المؤانس، المؤكد على مهمة الفن كمنشط وجودي، وبموجب هذا الوعي التوظيفي لمنطقة الفراغ/البياض تولد لوحته مفرداتها ومرموزاتها البصرية من دلالات الصحراء، في انسجام تصويري بين لغة اللوحة والواقعة البصرية (المستعادة أو المتخيلة) بصورة اختزالية، تنتج بالضرورة معنى يقوم أسه التصويري على «الفراغية» بمزيج من الشكل والمضمون، الذي يعطي للمخيال حرية مضاعفة أثر المفردات وجاذبيتها بجرعات حلمية ، وتوليد الجدل المعرفي، حيث يمكن تلمس ذلك التمدد الحر والخفي للمخيلة في أثرها، في شكلانية انتصاباتها.

أجل، هكذا تعاش الصحراء كمظهر طبيعي بالنسبة للمشاري، أي بالمخيالية والأحلام، وكنشاط وجودي من الوجهة الفنية ، وليس كجغرافيا، فاستعادة «غبطة البدايات» في الخلاء المديد، وحس التأسطر، والتقشف المفرداتي هي أسرار ومفاتيح لوحته الصحراوية، وعلى ذلك الإحساس الضمني بالأشياء يؤسس جوهر صورته، ولكن ذلك لايحدث كلياً في الخارج، أو بلا صميمية، كما يحلل بلانشو تضاعيف الصورة وأليافها البصرية، إنما بدلالة ومعنى وبإفراط حسي بدهي ينتج عن تقزح العين المانح لها ملكة الرؤية، فهذا البياض الساكن له قدرة على تحريك مفردات اللوحة بالإيحاء، والإحساس بما هو موجود دون رؤية، لتكتمل اسطورة التكوين، في تحول المرئي والمحسوس والمختزن في الذاكرة إلى لوحة.



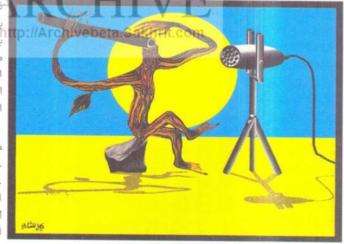
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويبدو أنه ليس معنياً بسرد التاريخ السري للأشياء، بقدر ما هو موصول بنداء مادة تستجدي شكلاً، فتشريحه الفيزيولوجي لمفردة النخلة مثلاً، لايستهدف بنيتها العضلية، ونصاعة طلائها الخارجي، بقدر ما يومئ إلى هيولية مادة مسكوبة في شكل، ويدل على روح تواقة لحياة تتمثلها، ولطبيعة تتأسر بمستوجباتها في آن، بمعنى أن الأنسنة المتقصدة للأشياء في أعماله ليست مجرد انتساب مجازي لها، إنما هي محاولة للسمو بالصورة من داخلها ببداهة حسية إلى مرقى الهوية.

إذا، فالإشارة بالنسبة له ليست ترفاً استعارياً، إنما هي صورة تسيل مكوناتها على الواقع ولا تطابقه بمعنى نفخ وحدات العمل إلى أقصى إمكاناتها الحلمية، وإحالتها إلى مادة مفرطة الشفافية، تبعث على النشوة بما هي وسيلة معرفة حتى ضمن مدارات الحلم، فإسباغ المعنى الخيالي على المفردة هو جوهر فلسفته الجمالية، فمن يتأمل لوحة الغلاف لمجموعة القاص عبدالحفيظ الشمري «ضجر اليباس» يمكنه التقاط بساطة وعمق التشكيل البارع لشجرة «مؤنسنة» تصالب ساقيها باسترخاء عضلي واضح على دكة ذات

مظهر شجري أيضاً، إنما بهيئة آدمية فقوائم الكرسي (الشجرة) الأربعة لها شكل الأقدام البشرية أيضاً.

وفي لوحة مشابهة تجلس ذات الشجرة بنفس الإتكاءة فيما تستل أحد أغصانها وتحيله نايا مسنوداً إلى أغصان على شكل أنامل، بمواجهة ميكرفون، في أدائية فنية لافتة تنم عن يد اكتسبت دربة ومهارة تطويع المفردات التشكيلية، ونحت قواماتها بتطرف مخيالي لافت موشى بصور شعرية متهاطلة تشير إلى أن الفن بالنسبة للمشاري هو في الأساس، «فعل خيلولة» فذلك الفعل التخييلي الجامح، المتخفف من القوانين، ينبع من طفولة فائضة، فهي إحدى مصادر غرائبية فنه وسحريته الآخذة، فما زال المشاري طفلاً عنيداً يأبى يأبى مغادرة بئر «كينونته الأولى» أو بتعبير هايدجر «ملاذه» الموحي بالأزلية التي يبث منها بلاغة صوره، فهي مبرر لوحته العاطفي والفني.



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بهذا العناد الشعوري يجسد عودته الصوفية إلى الوراء، انكاراً لضآلة الجمالي المقترح في الواقع وانحيازاً إلى الخيال والإنفعال والمغامرة كآليات تجاوزية للتمرد على عالم مسير بمنطق الضرورة، وانتصاراً حداثياً إلى الماضي لابالمعنى التسجيلي، إنما لضرورة بعثه من جديد، فهو أصل إنساني لا ينبغي الإجهاز عليه، بتصور امبرتو إكو، فتدميره يؤدي إلى الصمت، وهكذا هو منجز المشاري له سمة الحدث التصويري الذي يجادل الحاضر، وممكن المستقبل، بما يناقضهما من الماضي.

كل شيء يبدأ عنده إذا من المخيال فهو النسق الأصل الذي تتشكل فيه، وتتقولب وتتفسر ضمنه أيضاً تصوراته كفرد من خلال حاجاته الغريزية، حسب مفهوم جيلبير دوران للنسق، حيث يتم اخضاع الزمان والمكان والكائنات لسطوة الصورة، أو هذا منطق الطفولة المتمادية في براءة تصورها البكري للأشياء، حيث الحاسة تنقاد لهوس المخيالية الفارطة لالمتطلبات الريشة واشتراطات الأطر المدرسية، فذلك الشعور الجمالي المتأتي من «أنا» المشاري المرتكسة عاطفياً إلى الوراء تثير الدهشة من خلال إصرارها على إشباع الموارب من الميول والرغبات المؤجلة، فيما يشبه العبث الطفولي، أو اللعب أحياناً، حى في تلك الأعمال التي نفذها بمجازفة طفولية نادرة أي بمحاولته الرسم باللهب، أو محاولته إنجاز لوحة بحجم ملعب لكرة القدم عن طريق الرسم بأقدام لاعبي كرة القدم من خلال حراكهم العفوي على امتداد مساحة المربع الأخضر.

بنفس الهوس اللهوي علق مجموعته «بياضات ثلاثين للة غاب عنها القمر» على حبل غسيل، فالطفل الكامن في المشاري يبث لغة تواصل سرية للاحتجاج على معوقات الحياة اليومية وقوامعها وحتى ضروراتها، وان تحققت بتمثلات رمزية ، ينجز فيها لاوعيه التواصل الغرائزي والانفعالي مع اللاوعي العام، أي بنتاجات «الأنا» العليا، فهنالك ماهية فنية ينجزها فنان هو بمثابة تجريد يلبس إنساناً، من منظور الجماليين الفوضويين، وما الصمت الذي يلف مفرداته إلا مجرد قشرة إجرائية تخفي في داخلها

رنيناً عاطفياً يقوم على الانفعال الشعوري الصاخب، وعلى التنظيم الموضوعي الرابط لعناصر العمل في وحدة موضوعية وفي نظام علاقات، وفي تواشج عضوي لا تلصق به المعنى الفلسفي عبثاً انما كموقف رؤيوي يعيد الحياة لصورة الطفولة الضائعة، أو الافتراضية والمتوهمة، ليستصدر بموجبها صوراً جديدة تتوحد مع الحاضر.

إنها الطفولة المحرضة على الانفلات في الخيال، حيث التحليق على ارتفاعات تجريدية شاهقة، والغوص في متاهات اللاوعي لمقاربة الأشياء ببكرية اللمسة الفضولية الأولى، وحيث العودة - فنياً - إلى شفافية اليوتوبيا البشرية التي تفرض الحاح حضورها في المكان بشكل كنائي يصور علاقة «الأنا» بذاتها على اعتبار انها قشرتها الوجودية التي تحيلها إلى ممكن يتحد بالحاضر.

هنا يبدو فرويد ضرورياً لقراءة المشاري فمنتجه دليل جمالي على رفض الواقع المادي، والميل إلى معاندة الواقعي لصالح الحياة المحلوم بها أو المتخيلة، فأعماله في الغالب هي «أحلام مستثارة» نتيجة فائض المخيلة، وهي استثمار فني لصراع الذات مع محيطها وواقعها، تمده بالتعويض والعزاء، وتتبدى في ترميزات تأليفية تخييلية هي المعادل لسطوة الأحلام والاستيهامات فالصورة بالنسبة له «يوتوبيا» تشبه تلك التي تمثلت لرولان بارت، وهي مؤسسة بصرياً على خطوط تربك نظام الرؤية البيولوجي للإيغال في عمق الصورة وإطالة أمدها، أو بمعنى فني أدق الحؤول دون اختزالية مرجعها الواقعي.

وبالقدر الذي تمثل فيه الطفولة الحية، والرغبة الحادة لاستدامتها في الحواس، وبرافة ريشة فطنة، تحيل كل تلك السيولة البصرية إلى كينونة فعلى تلك الحواف الشعورية يتنزه فنان وفي لحدسه البكر، أو انسان مفرط في انسانيته بتعبير نيتشة، يصر على أن يعيد العالم إلى أصل براءته الأولى، أي إلى الطفولة لتتجسد استغاثاته وحنينه شكلاً فنياً تعويضياً من أشكال الاستعادة الرمزية اليائسة لطفولة لا تموت، حيث اللوحة مكمن عاطفي لنوبات من التذكر المؤكد على نضارة العالم وعفته، بعفوية خطوة محقونة بالفكرة عرف اهتداءات تشكلها، فالخيط الذي تنشد إليه الطائرة الورقية لايبدأ من داخل اللوحة بل يتعداها إلى أصابع المشاري الذي يطابق حد التوحد ما بين كينونته ونصه البصري.

إذا، هو الطفل الذي يصعد بطائرته الورقية إلى الشمس ليصيح بأعلى صوته مخاطباً العالم بلغة حب أيقوناتها «النخلة والمنديل، والأرجوحة، والطائر، والسعفة» التي نضدها في مجموعة بعنوان «ذكريات من طفولة فنان» ربما ليخون ذاته المستعارة ويتطابق مع أصله وحقيقته، بعثرات شعرية بصرية مقصودة، هي في الأصل رموز وإشارات أليفة تؤهله للإقامة الدائمة ين «الأيقونات» فما تلك الرموز إلا إشارات جزئية من حياة كلية، توظف فنياً كديكور مجازي للإشارة إلى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الذات أو تعريفها من خلال الأشياء والمتعلقات المحتضنة بدرامية الفضاء المكاني، فالرمز بالنسبة له دلالة قبل أي شيء، وهو ليس دلالة لا مبالية، حسب التأكيد الهيجلي لفاعلية الرمز، بل تحتوي على مضمون التمثل الذي تبغي أن تستحضره أو جلبه.

هذا هو المشاري المنسحب دوماً إلى حجرة اعتراف الطفولة ومنادمة ذاته الوادعة، بانزلاق خطوط حرة، مرتدة دوماً إلى الوراء، وهو الممدد دائماً على دكة التداعي الحر لا ليصدر فضلات نزقه ونفوره من الواقع، ولكن لاختبار ذاته على حافتي الحلم والتذكر، فأناقة خطوطه، المتخففة من أي رقة أو وحشية مفتعلة، هي دروب واسعة لحياة مستعادة، ومتخيلة، أو ممكنة وتلك المتشعبة أشبه بالشرايين والأوردة الضاجة بالحياة التي تعرف ضالتها على سطح اللوحة.

بذلك الانزياح عن المواضعات البصرية المألوفة يخالف النظرية الإشارية التي اعتبر جودمان المنظور بموجبها اعتيادا بصريا، بأسلبة فنية مباغتة تتجاوز ذلك الاعتياد الدارج بابتكارية أدائية لاتخل بتقاليد الصنعة الفنية بقدر ما ترفدها وتجدد خلاياها من وجهة نظر بصرية مغايرة، تنحاز بالمشاري للإقامة خارج اشتراطات المناهج والمدارس، وبدافعية المغامرة تلك ينشق أسلوبياً، وينفرد بصياغات تشكيلية مربكة، دون أن يضطر لتخفيض سقف مجازاته ليصالح الذائقة، أو ليؤمن مشايعة تعاضدية لتطرفاته الأسلوبية، فليس مراده الإدهاش أو الإمتاع البصري المحض، ولذلك لايبدو منساقاً إلى تحشية لوحته برطانة حداثية عارمة ليوهم المتلقي بالمغايرة والتماس مع حس الحداثة ومستوجباتها الفنية.

أسلوبه الاستثنائي هو جزء من فنه وتفكيره ، وليس مجرد طريقة أدائية لتنفيذ الفكرة الجمالية، فالأسلوب هو الفنان نفسه، كما يقرر بودلير، أي استيعابه الشخصي للعالم الخارجي بل هو مبرر حداثته المتأتي، برأيه، من احساس حاد بالحاضر بوصفه عنصراً مكوناً للتجربة الجمالية، فالمتعة الجمالية التي نستمدها من استحضار أو تمثيل الحاضر لاتعود فقط إلى الجمال الذي يعرضه، بل إلى الحضور الجوهري للحاضر، وهكذا هي

تجربة المشاري الجمالية من الوجهة الحداثية ففيها من الوحدة الثقافية الاجتماعية ما يكفل لها القبض على عناصر الحياة اليومية (العرضية والهامشية) ومفاعلتها أو فكرنتها في كيان عضوي جمالي، ليجئ الحلم نبعاً مضاعفاً لمخيالته.

وإذا يتقدم باندفاعية وانفعال في تفجير طاقة الاستيهامات الهاجعة، يطور بوعي في اعتيادات المنظور البصري المتصلب بمراكمات كمية ونوعية على مر التاريخ، ويزحزحه بموجب تغيرات اجتماعية ونفسية وثقافية محتمة بحراك الإنسان ذاته، فالمشاري لم يدمر كل «الماقبل» الواقعي بقدر ما أعاد الاعتبار إلى كل ماهو سحري وغرائبي، ليجسد باقتدار واقعه المتخيل، فعلى نفس تصور أو وصايا جان فرانسوا ليوتار بشأن الحداثة التشكيلية، ينأى المشاري أبعد ما يستطيع عن الحزبية الفنية وعصبوية المدارس، فهو متشكك في الأسس التي تعلمها وتلقاها عن أسلافه فتلك الأسس مجرد وسائل للخداع يستحيل أن تتسم بالصدق، ما دامت سمة النساخين من الورثة والمقلدين، وهو كفنان حديث متجاوز لمحدودية السؤال الجمالي إلى ما يمكن أن يدخل في آفاقية الفن، لايحتكم إلى القواعد التي تم ترسيخها فنياً، إنما يعاندها بما هو مقنع جمالياً، ولذلك لم يخضع منتجه لتصنيفات ومواضعات جمالية مألوفة، إنما جاهد لابتكار قواعده ومعياريته الفنية الجديدة من خلال عمله.

لوحته لم تنفصل عن الأشياء، ووعيه الفني لم يتنكر للواقع، بقدر ما استبدل موقع رؤيته أو تصوره لها، ليزحزح مواضعات التجربة الجمالية، فقد اعتمد على الحقيقة، وتعمد ابرازها بصيغة تهكمية تنم عن سخرية من المفارقة ما بين بؤس المعطى واقعياً ومطمح المأمول جمالياً، لأن الحواس خداعة أيضاً في بعض الأحيان، ومضللة ما لم تحتكم تجلياتها السحرية إلى نسق موضوعي تحيل انتشاءاتها إلى فعل حضور، أو كينونة بمعنى أدق، فهكذا يعيد المشاري تعبئة مفرداته بالخيال الذي تسرب منها، ليؤكد شغفه بمجاز ذي مسحة تجريدية للأشياء، ليتوافق مع أوانه واعتياداته المصنعة وفق لحظته المعاشة، فالغرائبية المتوجس منها في فنه غدت عنده

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اعتياداً ذهنياً بصرياً، يتعايش به فنياً وواقعياً على إيقاع لحظة مخالفة ، ويدفعه إلى مزيد من التجريب الواعي بثوابت العملية الإبداعية ليثري ممكنات صنعته الفنية، فبالمخيال المكتظ بالانفعال والعقل خفف عن منتجه حس الخواء المتحفي ومن العناصر المسببة للإملال والترهل، وهكذا صار يذهب إلى لوحته بمنتهى التلقائية، ليتمثل المكان واقعاً/فراغاً يحتله بمفرده، لتكون فيها «أناه» مصدر الأفكار ومنتهى نصه البصري، فالتلقائية هنا تهب تجربته علاقة جوهرية مع الحياة، وصلة مباشرة بالحقيقة ليست مشوهة ولا مصطنعة، وبدون وسائط أو مرشحات تقطرها من حرقة التجربة، وأوجاع الخبرة، وهنا يكمن سر طزاجة لوحته.

بهذا يستحيل الحس الفائض عنده لفرط التحديق إدراكاً حسياً، ومثلثة أمينة لفعل الهلوسة والافتتان بالأشياء والحالات، ومن هذه الزاوية يمكن النظر إلى اللاعتيادية في منجزه . فهو فن أعماق وما ورائيات، لا في سطوح ومرئيات أو ملموسات جاهزة، يبحث أو يستعيد ما خبرته الحواس واشتهت تمثله فنيا بصورة مغايرة وهو مايفسر امتناعه الواعي عن «النسخ الآلي» للأشياء، وعدم الرهان على نحت «القوام البشري» بحدته التصويرية، تحت أي ذريعة استطيقية، فريشته التي تهجت درسها الأول من «محاية السبورة» مشحونة بنفور واضح وشرس ضد كل ماهو شكلاني مفرغ من الخير والحقيقة، فهي مثلاً معنية بتجسيد الماء لا الكوب الذي يلمها.

وذلك الانزياح عن وجود الشيء الفيزيائي إلى جوهره المتصور حدسياً، يعني من الوجهة الفنية الاعتناء أدائياً بمجموعة العلائق المتناغمة في هيكل تصوري أو انطباعي حسب غليز، بمعنى الانزياح السرابي إلى وهم «المظهر المرئي للشيء الفعلي» أي المعنى الذي يعطيه فرصة لأن يمحو أكثر مما يخط، فهو فنان يعرف تماماً بحساسية حداثية، ما الذي يفترض محوه، وما ينبغي الإبقاء عليه، وهنا سر آخر للبياض الهائل الموحي في تمادياته الفراغية بمعنى الصحراء، المورط للخيال في خدعة بصرية قد ينتفي بموجبها الشكل، فالصحراء كائن يقوم على التقشف والكفاف والتأسطر، وهو ماينعكس في أعماله، فلا فرق في الوجود الصحراوي بين الرمزي والواقعي، بل بين الخفي والظاهر، فوجودية نصه البصري لاتتدثر زخرفية باهضة، ولاتطمر دلالاتها تحت وابل من الزخات الصبغية التجميلية.

ورغم تلك المفارقة الراديكالية فنياً، تبقى اللوحة بالنسبة له بصرية في أقصى طاقة لها، وعلى ذلك تبدو العناصر التقليدية للصنعة الفنية ممكنة الاستخلاص بصرياً في مجمل أعماله، حيث توقيعات الخطوط، ومعمارية الأشكال، وتمددات الفراغ والكتل، وحتى أصداد الظلال، وجاذبيات اللون، ولكن ليس كما اعتادت المستقبلات البيولوجية التقليدية على امتصاصها شعورياً، فهي مولفة بمزاج شديد الخصوصية، أما المزدوجات التصويرية التي يعتمدها دائماً لتدريم لوحته بمشهديه، فلا ترسل تلك النصوص البصرية وفق تراتبية نفسية كلاسيكية يمكن التواصل معها وفق المنظور الاعتيادي لمخزونات الذاكرة البصرية، فهناك مساحة شاسعة بحاجة إلى تعبئة معرفية وحسية، يمكن التقاطع مع مستوحياتها بمجرد التورط مع الصدمة الجمالية المبثوثة في اللوحة كمفارقة إزاحية للشكل.

لا الألوان ثرية بما يكفي لشد الانتباه بل على العكس فقرها هو الذي يستوجب التأمل، ولا تتماسك الخطوط في خيطية دامجة لوحدات العمل، أو بالقدر الذي يضمن الترابط المنطقي لمجرى اللوحة الباطني بقدر ما تبعث إشارات خالصة كرواسم أشبه بالسردية المؤكدة - فراغياً - على طقسية خاصة تعطي الأولوية لحضور المعنى فيما تؤخر القيمة الشكلية دون تبخيس لدلالاتها البصرية، فاللون الذي يعتبره رسكن مصدر الثراء في العمل الابداعي لايعني المشاري بما هو قيمة شكلية سواء كمقامات تنبيء عن التباين في أقصى تعاكساتها، أو كتناغم هارموني مؤسس لحس الانسجام والايقاع، ولا حتى كعنصر روحي مضاد لذهنية الخط، إنما هي وحدات صبغية تقوم على التفاعل بين مجمل العناصر للتوفيق بين معطيات اللون الحسية وضمنيات الخط العقلية، فالصدمة الجمالية عنده غير متأتية من اللون، وهو ما يفسر طراوة المساحات

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

التي تبعث ببساطتها اللونية على الإحساس بالحياة والامتلاء، كما يشير من الوجهة الفنية إلى أن فراغ مؤانس لايحظى بأي ملامسة ضابطة لايقاع الوحدات المتمثلة في الأشكال المتمركزة في زوايا محسوبة جمالياً، بمعنى أن المشاري ليس لديه عقدة خوف فنية من الفراغ المتعاظم في فضاء اللوحة تدفعه لحشوها بالتهويشات الزخرفية والترادفات اللونية الاعتباطية، الحاضنة للشكل الرئيسي بما هو منعدم الوظيفة ، أو المنمقة للعمل الفني عموماً كما هو ملاحظ عند كثير من الفنانين.

خطوطه، إذا، هي حبل سرته إلى الطفولة كما يربط ليوناردو دافنشي وقائع طفولة الفنان بنتاجه الفني، فالخط الأسود الرهيف الذي تهتدي به عجلات دراجة الطفل ما هو إلا الأثر الشفاف لخط الأسلفت الذي انعدمت رؤيته في الصحراء يوم تاه المشاري طفلاً، إثر عاصفة عاتية ، فظل يراود نفسه باستعادته بواسطة خطوط رخوة تبدو أحياناً في هيئة خيوط تغل الطائرات الورقية، وما ذلك الخط الأسود الرفيع ، إلا المعادل الروحي التشكيلي لواقعة عاشها المشاري، وهنا مكمن الرضة النفسية الجمالية المؤسسة للتكوين البنائي العام للوحته، حيث الإصرار على منح المكان سمة شعرية لا تمثلات موضوعية، فالإنفراط في العلاقات داخل لوحته، ثم تماسكها في سلسلة من دراما الصور، يغدو بهذا المعنى مدعاة لتهجي تعبيرية حرة لاتتقيد بقدسيات الصنعة الفنية، بل تجهد كما يبدو لكسر نمطيتها والتأسيس لبدائل أكثر حداثة.

وهناك إخلال متعمد حتى بالشكل الكاريكاتوري شديد الأهمية في هذا النوع من التعبيرية، خصوصاً في هيئة الولد المقصف شكلياً، ذلك الكائن الضئيل المشحون بالطفولة، المعادل الروحي والمظهري للمشاري، فلوحته مكان لايستغني بحال عن تمثل الكائن البشري ولو بإزاحات متطرفة للتخفيف من سذاجة حس الشخصنة والتجسيم. وأيضاً هناك مقاربة مربكة لما يعرف بالوحدة الجمالية، كما يتبين من خلال تمثل وظيفية العناصر الفنية داخل اللوحة من حيث المساحة التي يحتلها كل عنصر فني، وينعكس ذلك على الموقع الذي يتقدم فيه، فهذه العناصر كما هو معروف، تتمثل وفق تراتبية ذهنية ونفسية لا إرادية. وفي هذا الإرباك المتقصد اختراق لنظام الرؤية البيولوجي عند الإنسان، الذي قد لايشي بالمؤانسة السهلة، لكنه يحفز على تأمل ما وراء الأشياء لا هيئتها المنحوتة أو الصريحة.

ويمكن اختزال مجمل نيات المشاري المضمونية في الانساق التعبيرية المتشاغلة أو الهاجسة بذكريات غائرة، ممثلة تصويرياً بالدراجة ، والطائرة الورقية، والأرجوحة،لكنها متمثلة فنياً كعلامات (أيقونات) لا كأشكال شديدة الصراحة،حتى أنها في لحظة ما تتلغز هندسياً كحالة هروبية ملازمة للتشكلات الهندسية المموهة، وكمثال تتشاكل الدائرة روحياً مع العجلة، ولكن لا تماثلها شكلياً، فحضور الدائرة هنا للتأكيد موضوعياً وبصياغة فنية، على مفهومها الدلالي، بمعنى أن الضمنية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في العمل أو بالأحرى سرابية الإيحاء هي الناهضة بتعبيرية العمل وليس المعمارية الشكلية، تماماً مثلما يستعيض عن الشارع المرصوف بخط أسود ضئيل يختزل دلالياً فيزيقية الأشياء وتضخماتها الشكلية، ويستحضر تعاظمات الجبل بهيئة شبحية متقشفة تصميماً وخطاً.

وكل ذلك يحتضن في بياضات واسعة يسميها «الفراغية» كتماهيات روحية لاشكلية لانفتاح الصحراء وتمدداتها الواسعة. وهذا يبدو واضحاً من خلال التأكيد على استحضار الحركة، وان بصورة أميل إلى التساكن التي لاتسجل حراكها رلا في المشهد الثاني الذي هو بمثابة الصدى الفعلي للأول، حيث يتحول الحراك إلى اشارية تعبيرية تنفي المسببات الشكلية أوتلغي انتصاباتها، وفي هذه الدائرة بالذات يكمن سر آخر لجاذبية أعماله، أي في التعبيرية الموحية بالدل والفعل والاختزالية، المؤكد على آنية الحركة مع ملاحظة افتقارها هنا من الشحنات اللونية، وبمخالفة حرفية البنية التصويرية إلى ما يشبه الاستبصار، وإعادة توليف الادراك الحسي وتجاوزه وصولاً للإدراك الحدسي.

أما قطيعته النفسية للشكلاني فتتأسس كما يبدو من الرؤية الخاصة شديدة الإخلاص لما هو ذاتي، ومن بساطة التركيب ومحدودية المفردات التي لاتسمح بانوجاد علاقة مكثفة بصرياً يمكن الاعتماد عليها في بناء تعاضدات روحية، رغم عدم افتقادها للخط الدرامي الفاعل بقوة في مجمل الأعمال، كما يكمن في الحيز الحاضن لمكونات العمل كخلفية مفتوحة دون تشيؤات جمالية مربكاً بشكل أو بآخر بممكنات العمل الفني، لولا الأثر الذي يحدثه ذلك البياض، فالعين بقدر ما تستروح بصرياً في تلك المساحات تقلل كامتداد عضوي دلالي للمفردات من التوجسات الذوقية التي يشي بها الفارغ.

إذا، تقلل العلامات التشكيلية الرئيسة فائقة الدلالة، من النمطية التكرارية لتوظيف الفراغ، فالصدى البصري الذي ترسله يعزز طاقة ورؤية المشاري، وبذلك تطرأ تلك الخلفيات الرافلة في البياض بمثابة حلول تشكيلية قائمة على فلسفة تدفع العمل للتورط في حمولات شكلية وحسية مفتوحة، وبهذا يغدو خياله المتآمر ممراً إلى سرمدية سديمه الأول (طفولته) ليكون من الوجهة الأدائية أقرب إلى رؤية جورج سور القائلة بفكرة الرسم كفن من فنون «إختراق المساحات» وهو ما يتأتى بوضوح في مجموعته «بياضات ثلاثين ليلة غاب عنها القمر» السابحة في مهادات سوداء كالحة، ففي هذه المجموعة الغريبة يستعير المشاري دلالة النظام الليلي للصور، الذي يأخذ الصورة إذا ما أحيلت إلى ما وراء نظامها البصري من مدلولها إلى جدليا المفهوم، وينقلها من جلائها الصريح إلى غامض خفائها، بل ومن سكونيتها إلى حراك مراوح بين الحس والفكرنة.

انها لوحات ذات طابع هلوسي، معزمة بخطوط تتلوى فيما يشبه الاستغاثة للتشكل، منبثقة من ذات حالمة مستسلمة لسطوة الحلم لكنها مقيمة أو منبثقة أيضاً من كيان واع بمادته الحلمية، وكأن عناصر ماتحت الوعي المتحكمة في اللوحة تؤثر في بقية العناصر الفنية الأخرى الايقاعية واللونية والفراغية، كرد تعبيري على خفايا روح قلقة، مؤمثلة بأشكال تعلن تضادها الدرامي، كما يقيم المشاري في هذه التجربة الفريدة فكرته الفنية بين الذاتي والموضوعي أو يمزجهما في ألياف تشكيلية تسلخ المفردات عن مواضعاتها البصرية، وتتراح بها عن مألوفاتها المعهودة، فالبرهة الحسية التي يمكن الإقامة فيها لحظة تأمل المجموعة تشي باستخدام مزاجي خاص لأثر الصورة كما يتخيلها، في غيبوبة بصرية مؤانسة.

وتتأتى غرائبية المفردات من المبالغة في مزاوجة الفكرة بحدة الحواس لإطالة أمد الصورة ربما، وليمنعها من التلاشي أو الوقوع في عادات الاختزال المخلة، إذ لايدافع عن مظهرية الأشياء ولا يناغي العين بالمباشرة الحسية لإروائها بصرياً، إنما يمنيها بمعرفة تجريدية، ممتصة من المرئي ومتخيلة للواقعي، ومترجمة إلى هيئات شبحية مفتونة بالحراك، كاريكاتورية بعض الشيء، كجزء من تعبيريته المؤكد عليها بإفصاح تصويري حاد من الوجهة العاطفية والحسية.

ورغم انفعاله الصريح في هذه المجموعة، إلا أن جهازه التعبيري لاينساق لمنطقية الحواس، المرئي تحديداً، إنما يخضع لنسقية تحتية تجادل

تصعيداته التعبيرية، فالخطوط الملتوية تلك تنم عن قوة باطنية لتآليف رمزية مؤولة تعبيرياً إلى امساخات، أو إلى وجود روحي تالف، فهذه هي طريقته، كما يبدو للتعبير عن انفعاله وتضادات درامية تكتنفه، كما تشير بوحدتها الموضوعية إلى سمة تجانسية تعطي حياة للأشكال والعكس، أي شكلاً للحياة. فالذات هنا تنفلت في روبصات تنتهي إلى حقيقة بصرية موضوعية مكمنها الفكر لا الحواس التي قد تكون عرضة للتضليل، بمعنى أن لوحته بقدر ما هي مكان للبصر هي فرصة للتبصر، والتقاء الوعي متعدد القابليات التفسيرية والحمولات النفسية.

المشاري بهذه المجموعة ذات الخلفيات المعتمة لاينضد مفردات قابلة للتجاور في بنية سردية، حتى وإن بدت مظهرياً أميل إلى ذلك المكمن التراتبي، انما ينحت حدثاً تصورياً يشبه الذاكرة الحقيقية التي يراها بودلير غير ممكنة إلا بتخيل حاد جداً، فالأشياء والأشكال غير موجودة ولا مجسدة حرفياً انما الانطباع المتأتي من تواتراتها الخارجية ، وارتعاشاتها الجوانية، وهو أقصى ما تصله النزعة الذاتية تعبيرياً، فعلى عكس ما تفترضه أنطولوجية الصورة، لاتبدو تلك الأشكال المرسومة بحرفية عالية خرساء ولا ساكنة إلا ظاهرياً، ففاعليتها البصرية، أو غايتها الفنية كما يبدو من منظورها خلق عالم محسوس، غرائبي، يقوم على التخييل وصراع الفنان مع المادة القابلة للتشكل، فالأعمال تنطرح بصورة مبدئية كمشهد قابل للاستيعاب الكامل بصرياً، ولاتلبث أن تغري المتلقي بتأملها تفصيليا وبقراءة موسيقية هادئة، شعرية وتأملية للقبض على سر التوثب في المفردات.

وهكذا تؤكد هذه التجربة، كما تجاربه السابقة مخياليته الحادة، فهي سر شعريته البصرية، أما «أناه» الإضمارية فهي الممر الغامض إلى رومنطيقيته، أي إدراكه التخيلي للعالم الذي يمكنه في نفث أجساد حائرة، منفوخة بجرعات غرائبية، مسلوخة من حدتها التصويرية، تستحم في السواد بانفلاتات شعورية أخاذة تبعث في الفضاء رنيناً مؤانساً، وتنم عن حياة خفية تجري مرجعياتها في الأعماق.

كل ذلك يعني أن المشاري يجيد موضعة «أناه» بصورة فنية فطنة، إذ يمارس حالة من الحضور والفعل بتمديد العالم على اتساعه الفانتازي على مقاييس شطحة «الأنا» ولا يكون ذلك التمادي للعالم المحلوم به، إلا جزءاً من مستوجباتها لينتفي الغياب، فهذا الوجود على اتساعه مجرد امتداد لروحه ونفسيته ، فمهمته، حسب طريقته الاختزالية أن يرسم حوله - في الواقع - فراغاً ، ليقف فيه وحده ، ويتحول فيه إلى المصدر الوحيد لأفكاره، وفي هذا الفراغ يرسم لوحته - بشكل غير مباشر - للواقع.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

شعراء الغربة
شعراء الوطن

وديع سعاده

ماذا يقول الشعراء الذين في الوطن للشعراء الذين في الغربة والذين في الغربة للذين في الوطن؟

بل الغرباء في الوطن والغربة معا، ماذا يقولون لبعضهم بعضاً لو تسنى لهم أن يقولوا؟

لو يجتمع هؤلاء الشعراء معا في بيت أو في مقهى، أو تحت شجرة، ويتبادلون همومهم وجهاً لوجه، وحكاياتهم وضحكاتهم أو صرخاتهم، ويوقظون الحي النائم والمدينة الهامدة.

لو يجتمعون، لكن الغربة لا تسمح ولا الأوطان. فالغربة بعيدة والأوطان أبعد.

حاولت أن أتحدث معهم، وأن يتحدثوا مع بعضهم بعضاً، عبر هذا المنفى البعيد استراليا. ولم تكن بيننا وسيلة سوى آلة. شيء جامد اسمه الانترنيت. وهي آلة يقال إنها تجعل العالم قرية. لكن العالم الذي كان يوماً قرية حقاً بإنسانه وإنسانيته، صار جبال غربة ونفته الآلات أكثر... وهكذا لايجتمع الشعراء. يظلون جميعهم مغتربين في أوطانهم وفي المهاجر معاً.

هل هناك حقاً شعراء في الغربة وشعراء في الوطن؟ كل الذين أعرفهم مغتربون، لاسيما الذين يقال إنهم مقيمون في أوطانهم، ولا أظن أني أضيف شيئاً إذا قلت إن الناس لم يعودوا يقيمون إلا في المنافي، منفاهم عن المكان الذي هم فيه ومنفاهم عن المكان الذي يحلمون به، لا أظن أني أضيف شيئاً إذا قلت إن الناس لم يعودوا يعيشون في مكان، ولا حتى في ... أرواحهم ذواتهم.

يقال إن الكلام يقصر المسافات. بوهم القول هذا كانت هذه الكلمات كلام من غربة إلى وطن، ومن وطن إلى غربة، ولأن لا أوطان لم يكن هذا الكلام سوى من غربة إلى غربة. وهكذا لم يفعل الكلام سوى التأرجح بين غربتين موهوما بتقصير المسافة بينهما. لكن كيف يمكن تقصير المسافة إذ يخرج الكلام من غربة كي يدخل غربة أخرى؟

من البعيد إلى البعيد إذن يتحدث الآن الشعراء الذين بقوا في منفى الوطن إلى الشعراء الذين راحوا إلى منفى الغربة. من البعيد إلى البعيد يرسل الذين في الوطن المنفي أصواتهم إلى المنفيين عن الوطن.

فماذا يقول أولئك لهؤلاء وهؤلاء لأولئك؟

وكيف يرى المقيمون الثقافة المغتربة والمغتربون الثقافة المقيمة؟ هذا إذا كانت هناك حقاً «إقامة» في الثقافة و«اغتراب».

قاسم حداد:

قاسم حداد، «المقيم»في البحرين يخشى «أن يبدو الحديث عن الغربة، بوصفها معطى جغرافيا يتعرض له عرب يكتبون الشعر في العالم، كلاماً مشوباً بقلق واضح».

يقول :

«في ظل ثورة وسائل الإتصال والوسائط متعددة الأشكال، وتعاظم طاقة الروح الإنسانية في مجابهة كل أشكال القمع والمصادرات العربيةوالعالمية، وخصوصاً تحت وطأة تشابه أشكال المصادرات والعنف السياسي في كل أرجاء العالم إن لم نقل تساويه في النوع واختلافه في الدرجة اعتقد أن مفهوم الغربة، منظوراً إليه في هذا المشهد، هو الآن تحت طائلة التحولات العميقة في جوهرها الإنساني. وإذا نحن قصرنا الكلام عن الواقع العربي فربما جاز لنا الزعم بأن بعض الأنظمة العربية طوال القرن الماضي، ولفرط الإمعان المنظم في مصادرة البعد الإنساني لمفهوم الوطن، قد تمكنت من تعريض المعنى الإنساني للوطن، وتشويش المشاعر البشرية تجاه الوطن، مما جعل الكثيرين، من الذين طالت بهم السبل خارج الأوطان العربية يفقدون الحماس للعودة إلى بلاد عربية لم تزل ترزح تحت بدايات القرن، بل إن بعض هؤلاء أوشك على الخشية من العودة إلى هذه البلدان لشعورهم بأن ثمة الخطر الماثل لايزال ماثلاً وهو خطر تحول الوطن إلى سجن مضاعف إذا ما حدثت العودة إليه. خصوصاً أن معظم الذين يعيشون في الغربة باتت وسائل الاتصال تختزل لهم ليست المعرفة بما يحدث في الوطن فحسب، بل إن هذه الوسائط بات بمقدورها تحقيق لحظة الوطن الافتراضي لكل من تسنى له الاستفادة من مبتكرات ثورة الإتصال الحديثة.

من هذه الشرفة سوف أرى إلى مايسميه السؤال (الثقافة المغتربة) ببعض القلق. لأنني لم أعد أشعر بأن الشعراء الذين يعيشون خارج البلاد العربية (عاطلون عن الوطن) كما هو الحال للمغتربين في القرن الماضي.

ومن معرفتي بالعديد من الأصدقاء الشعراء العرب الذين أمضوا السنوات الطويلة في المغترب الأوروبي، بالرغم من معاناتهم العملية والصعوبات المادية (التي تتراوح بين الاستعصاء على الوصف ومضاهاة الدخل المريح في داخل البلاد العربية) فإن ثمة مايمكن وصفه بالانعتاق الروحي في مايكتبون من التعثرات، بالغة التعقيد، التي يعيشها المواطن العربي عموماً، والشاعر العربي بشكل خاص. أعرف شعراء يسرت لهم بعض أنظمة اللجوء السياسي من الاستقرار المادي، ما يمكن الزعم بأنه أفضل ما يتوفر للعديد من الشعراء في بلدان عربية كثيرة يكاد بعضهم (وهو يحاول الاحتفاظ بحريته واستقلاله عن سلطة النظام العربي) لايكاد يتوفر على لقمة عيشه من غير إهانات أو مذلة تصادر حقه الطبيعي في هذا العالم».

ويتساءل قاسم حداد : «ترى ماالذي تعنيه في ضوء هذا المشهد تعبيرات مثل (الثقافة المغتربة)؟ وكيف يمكن بالذات وصف المسافة الإنسانية بين الشاعر في الوطن والشاعر خارج الوطن؟ ربما لأنني أخشى حقاً من أننا مطالبون بإعادة النظر الجوهرية لمفاهيم متداولة لم تعد قادرة على التعبير بدقة عن أشياء الكون الحالية. من بينها مفهوم الوطن والغربة بشكل خاص. لأن كثافة التاريخ الإنساني الذي تعرض للعديد من التحولات الجوهرية منذ منتصف القرن الماضي، تقترح على المعرفة العربية التخلي عن الامتثال لجاهزية أكثر المفاهيم استقراراً في تاريخ البشرية الحديث وهو مفهوم الوطن: أقول قولي هذا وأنا أضع يدي على قلبي راغباً في معرفة ما إذا كنت مستعداً حقاً لمثل هذه المراجعة أم لا.

وإلا فماذا يعني لو كنت كررت ما يمكن أن يقال في مثل هذا الموقف تجاه السؤال المطروح. ماذا يعني أن أقول بأن ثمة الغربة في داخل الوطن أكثر كثافة ووطأة واستعصاء على العلاج ؟ ماذا يعني لو قلت مثلاً بأن العالم هو الآن وطن الإنسان بامتياز؟

لاأريد مواصلة فقد الأصدقاء، لكن تعالوا انظروا مثقفين عادوا إلى بلادهم بعد عقود من السنوات انظروا إليهم يتعثرون في أبجديات

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وبديهيات أوشكنا على الطفر منها لفرط رفضنا تفاقمها بوصفها وطناً».

شاكر لعيبي:

شاكر لعيبي «المغترب» في سويسرا يرى المشهد من زاوية أخرى. فهو يعتقد «أن عشرين عاماً من الاغتراب الثقافي، بالنسبة للثقافة العربية المهاجرة أو بالنسبة لمثقفين عرب مقتلعين، كفيلة بزعزعة بعض البداهات المقيمة. الاقتلاع الجسدي يصير بالضرورة رديفاً لإعادة اعتبار للفكر المقيم في البلد الأولي. نحسب أن الإضافة الجوهرية لكاتب مغترب هي أنه يعيد بشكل لافكاك منه، صياغة ثقافته الأصلية عبر ذاته هو نفسه أي عبر الأقانيم التي تغلغلت في وعيه الجديد المهاجر. ثمة وعي مختلف تماما مكتسب رويداً رويداً ينتمي إلى لغة وطريقة تفكير لاتمت بالكثير من الصلات إلى تقاليده الثقافية الأصلية إن اتساع حقل الرؤية يوسع درجات النقد ويوسع من رحابة صدر الكاتب في تقبل النقد. يصير الرجل في المنفى حليماً رغماً عنه، لكنه يظل يحتفظ بحاسة تحليلية نقدية تتساءل أكثر مما تجيب.

ثمة صياغة ذهبية تذهب من القيم الروحية والمعايير الثقافية المسيطرة كقوانين نهائية للأدب إلى الممارسات الأكثر خفة وبساطة من الأبهة إلى الزهد، ومن الطيش إلى التأمل.

أول المغازي المستلهمة من الإقامة في خارج المكان الأصلي هي في تقديرنا، الإدراك المأساوي لمدى توطن (الطغم) و(الشيع) والتكتلات ذات الطبيعة الأدبية في الأدب العربي. ثم إدراك مقدار هيمنتها عبر أسماء محددة تتراوح بين المحررين الثقافيين والشعراء الكبار المتكرسين، تقوم بدور رقيب لاضرورة له. رقيب يروج، في نهاية المطاف، لرؤيه وكتابته. الرقيب المستقر في وظيفته والنافي عن حقل عمله أي ذات يمكن أن تزعزع مصداقيته أو تطمس اعلامه البراقة هو من يختفي ويذوب في بلدان المهجر.

ويتنبه لعيبي «إلى الحقيقة التالية: أن الثقافة العربية العاملة خارج نطاقها الجغرافي، إنما هي ثقافة مقتلعة، لأنها كانت غالباً، مجبرة على الهجرة. هذا الأمر يعقد المسألة قليلاً طالما أنه لايتعلق (بخيار) مثقفين معنيين في التفتيش عن أفق آخر لتجربتهم الوجودية. هذه الحقيقة تضيف جديداً إلى السياق الذي يهمنا ذلك أنها بعد بعض الوقت في منفاها تصير مجبرة على بلورة صيغ نقدية ومقاربات بين وضعها هنا ووضعها السابق هناك. أظن أن الكتابة نفسها، إن طريقة بناء الجملة (التي يتابع بنيانها تسلسل تفكير معين) تتغير بهذا المقدار وذاك لدى الكتاب المغتربين ومثلما أضاف أوائل رواد النهضة في مصر ولبنان الكثير جداً من التعبيرات الجديدة على لغتنا المستلهمة من لغات الآخر. فإن المغتربين الجدد يضيفون ربما بوعي وغالباً لا إرادياً إلى الجملة العربية نبرة وقلقاً وتسلسلاً في البنية اللغوية غير معهودات البتة، وكان يمكن اتهام البعض ممن أقام طويلاً بعدم السيطرة على منطق العربية نفسها، لكن جديد البعض الآخر يقع في أن عملية الكتابة لم تعد تستهدي بأنماط معرفية وشكلانية مسبقة الصنع، كما هو حال الكثير من الأدباء العرب القانعين بما هو مقبول وماهو سائد وما يمكن أن ينشر. وإنما تتسق بسياق التجربة المخصوصة وتجرؤ على الانهماك بتجريبية للأشكال وغوص في المعاني والموضوعات المهمشة في الثقافة المقيمة.

بالنسبة لنا فإن الهامشي والمستبعد يصير حقلاً خصباً لإقامة المعرفة والإبداع، خلافاً لنزعات (الموضة) في ثقافتنا، كأن يهجم الجميع في آن واحد على الموضوعات نفسها وفي كل المنابر: (قصيدة النثر) (الأجيال الشعرية) (الذكوري) (الشعريات) (القصة النسائية) (السرديات) (البصري) ومن قبل (شعراء المقاومة) و(شعراء الجنوب) .. إلخ .. فإن الانتباه إلى موضوعات أقل خفوتا لكن أكثر لصوقاً بالهم الآدمي العميق وبالمشكل الثقافي العويص، يغدو ممكنا في بلدان المنفى.

كذلك فإننا نلتقي بالأمر التالي: ثمة شعرية أخرى تنبثق ها هنا. ان اختلاط حال الشعر العربي الحديث بين أركان حداثية، نكاد نقول أركان حرب حداثية مكرسة إلى أواخر أيامها

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

المديدة، وبين جمهرة من ممارسي الشعر المنثور السهل جداً لايوجد إلا مساحة ضيقة لابداع شعري (آخر). وفي يقيننا فإن هذا الآخر موجود في العالم العربي لكنه غير مرئي وسط زحمة القطبين الموصوفين أعلاه. يمنح المنفى شعرية تتخذ، بطبعها، مسافة واسعة لكي ترى إلى حقيقة رواد شعرنا بمنظار حبي وودي للغاية لكن نقدي بصرامة وهي ترى إلى سقوط المحرمات كلها في الساحات الثقافية الأوروبية والأمريكية، وترى من جهة أخرى إلى هشاشة النثر الشعري الذي لايرقى البتة إلى مستوى قصيدة نثر رصينة.

يسمح المنفى الثقافي إذن (للشعريات) المغايرة بالتكون الحر مستلهمة خيرة المعايير في كتابة الشعر لدى كبار شعراء الأمريكتين وأوروبا، إلى جانب معايير رحمها العربي».

ويرى لعيبي: «أن الثقافات المهاجرة تقدم رغماً عنها إضافة أخيرة أساسية تقع في الأمر التالي: بإمكان شلة من شعراء المنفى تقديم أنفسهم بوصفهم وجوها جديدة تمثل الثقافة العربية في المنتديات والمنابر والانترنيت في مقابل الوجوه الراسخة المقدمة، لوحدها، على أنها الرموز الأكثر تأصلاً في ثقافات العرب المعاصرين. لقد اكتشفت الثقافات المهاجرة أن رموزنا الشعرية العربية لاتعترف إطلاقاً، أثناء مخاطبتها لمتلقيها الغربيين، بأحد سواها وأنها تتقدم على أنها الأمثلة (النهائية) للشعر العربي. يكتشف القارئ الأوروبي والأمريكي اليوم خطر هذه الفكرة وهو يقرأ نبرات شعرية تتأرجح بين الهواجس الطاغية في الشعر العربي والوساوس والأشكال الموجودة في شعره هو نفسه. طريقة التقديم حاسمة في هذا السياق. ففي حين كان (الشاعر العربي المعروف) يتقدم على هيئة كائن محتفى به، شاعر منتصر انتزع الاعتراف بموهبته الكبيرة، فإنه يبدو اليوم بعيون متلقيه الأجانب وكأن التواضع هو ماينقصه. الشاعر المغترب يتقدم بخطى مترددة، حاملاً كلماته بارتعاش واحترام وهويقدر تقديراً عالياً تجربة أسلافه ولاينفي أحداً».

سيف الرحبي:

سيف الرحبي يرى من وطنه عمان أن «حالة الوطن - المغترب أو المنفى في الثقافة العربية تغيم وتلتبس في أوجه شتى لاتتضح في مرآتها فروق أساسية تذكر».

يقول: «الثقافة المنتجة هناك (المغتربة) لاتقول هذه الفروق ولاتشي بها، رغم الاختلاف الجذري في المناخ السياسي، الاجتماعي، الديمقراطي، وإن وشت ببعض الفروق فلا تتجاوز التفاصيل والاستثناءات أي لاتمس العمق الثقافي والتعبيري ببنيانه المتشعب.

متن الثقافة العربية في هذه المنحى واحد موحد فهو محشور في زوايا مغترباته ومنافية بين الهنا والهناك. متن يظل على هامش مؤسسة المجتمعات العربية غير مقلق كثيراً وغير خطير.

لاتتضح فروق أساسية خاصة في الفترة الأخيرة حيث فرض التقدم التكنولوجي على الرقابات العربية بعض التنازلات في نواحي التعبير ومساحته بتجليات مختلفة.. منذ زمن بعيد كانت مؤسسات الثقافة العربية (المغتربة) ليست إلا امتداداً للداخل العربي وكذلك أنماط السلوك والتفكير إلا نادراً، كأنما قدر الثقافة العربية هو هذه الوحدة المأساوية الي لاتقول الاختلاف مهما شطت بها المسافة والفروق!! شعرياً وفنياً يفرض المناخ الجغرافي الطبيعي بعض التبدل البديهي ربما في قاموس الشاعر ومفرداته.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الشاعر الذي يسكن مغترب الطقس البارد يكون تعبيره عن منفاه واغترابه عبر لغة مشتقة في الكثير منها من معطيات هذا الطقس ومفردات المكان. والعكس صحيح بالنسبة لقاطني التخوم الحارة والشديدة الحرارة...

كما أحن لأن أكون بينكم في هذه اللحظة يا ساكني مغترب المناخات الباردة والربيعية التي تتفتح الأزهار فيها على كل منعطف وطريق.

أما هنا فالشموس متفتحة حد الانفجار في اليقظة والنوم. نرجو أن تبلغونا بالوصول».

فوزية السندي:

ابنة البحرين فوزية السندي تستبد بها «حيرة تتعلق بتفسير عمق الخسارات العربية الحاصلة

في راهن حضارة العالم، تلك التي تدعونا لنسأل ما الفرق بين دفء الوطن وبين يباس وبرد المنفى؟ ذلك لاستحقاق الوطن على سمات أشد إيلاماً أو اغتراباً وأيضاً لما تشكله من عبء باهظ على أقسى من المنفى!! كما للمنفى مشاعر لا .. النفس، مجترح للروح، ذابح لحرية الجسد، بما لايقاس تكف عن إشعال أتون الذاكرة لحضن البيت الأول، لنداوة التراب، لرنين اللهجة، لحضن كحضن الأم، لهناءة نوم لاتذبحه كوابيس الإقامة المؤجلة أو الملغاة، ولامجاراة هجس الموت بعيداً عن قبر صغير، قريب من تراب القلب ورائحة الأهل».

وترى السندي «إذا كان البيت حيث يكون القلب فالوطن حيث تكون الحرية، بالرغم من حجم الألم الذي يتصاعد حال فقد أصدقاء القلب وشغاف الروح، لكنه للأسف يشكل المصاب الجلل الذي أصيبت به حضارة العرب، عندما جزت رقاب بنيها كالنياق وشردتهم في أقاصي الأرض، ولم ترأف بحشرجة الهواء في حناجرهم نقول لهم : وطننا : الحرية حيث تكون نكون، حتى لو كانت اللغة العربية وحدها بشسع حريتها التي لا تطال من أي سيف أو قيد، هي حريتنا الوحيدة وربما الحبر فيها دمنا الأخير. نرى المثقف المغترب كموجة تحفر في الصخر لإيصال صوته الابداعي، موسيقى الأعماق، لهجة البحر، نعني هنا الصوت المتفرد والذي يعادل غياب الوطن لديه غياب الكون، ذاك الكائن الوحيد الذي يمثل له الإبداع حريته الوحيدة، الإبداع وحده.

وأخيراً أهمس لهم ، لنا ، بحرية كلماتي: كلنا معاً، داخل أو خارج الوطن، كلنا نسعى نحو في فضاء الإبداع الذي لايحد، كلنا نعاني من ضيق الهواء ومن حدود حريتنا التي لاتطاق، حرية لا شرك لها، لايسعها أي شيء تشبه آخر الكون».

غسان علم الدين:

غسان علم الدين لامقيم ولامغترب. هو في الوسط، بين لبنان واستراليا. يمضي فترة هنا وفترة هناك، ولذلك يمكن القول إنه في لامكان. ولذلك أيضاً هو لايعرف «تحديداً ما المقصود بالشعراء المقيمين، والشعراء المغتربين، ومن هم هؤلاء ومن هم أولئك. وهل يعني هذا السؤال الشعراء العرب دون سواهم؟. إذا صح افتراضنا هذا فإني لا أرى شعراء مغتربين ولاشعراء مقيمين. فالإقامة قسرية كانت أو طوعية تقتضي ائتلافا وانسجاماً وتعايشاً في حيز أو هامش ما. والغربة أيضاً تقتضي دافعاً يبرر فعل الغربة بمعناه النزوحي الاقتلاعي. وفي كلتا الحالتين فإن الشعراء مستلبو الإرادة والقرار وليس لديهم النصيحة والتوجيه والنظريات ليقولوها. كما أن ظاهرة الشاعر المتنبيء، الملهم ، المنظر انتهت».

أما وأنه سقطت أو أسقطت معايير من قبيل الغربة، الإقامة، الطوعية، القسرية، الائتلاف، التنافر، وما إلى ذلك لصالح منظمة أيديولوجية واحدة هي «العولمة» فإن علم الدين يرى «أن هذا السؤال يتدحرج من مكان بعيد حقيقي في الروح يحمل هم الشعر والشعراء وما آلت إليه أحوالهما. إلا أن العولمة هذا المعطى الكوني الاستهلاكي الصرف يطبق على آفاق الإنسان فيستحق كل جميل من دون أي تهذيب أو رحمة. إذ إنه يجعل الكل عبيداً يتسابقون ويكدحون لنيل الحظوة. ولعل الجانب الأكثر خساسة في مشروع العولمة هو تركيزها على ضرب صميم مفهوم العلاقة والانتماء، واقتحام المكان وتقعيره والنيل منه، بل العبث به، وتحويله إلى مادة لينة طيعة من السهل تفكيكها وإعادة بنائها وفق ما تشتهي إرادات وأمزجة صناع القرار.

عدم الاعتراف بالمكان شأن شاعري بالغ الرهافة والتوتر، وإنساني حضاري يفضي إلى حالة انصهار الإنسان بالحيوان بالنبات بالمياه بالشمس بالهواء والتراب. وهو صنيع شفاف من دأب الإحيائيين وعلماء الأحياء والنباتيين. إلا أنه ثمة فارق أسطوري شاسع بين ماذهب إليه هؤلاء - وهو مذهب شاعري إنساني أصيل - وبين ما قادت إليه العولمة بمعناها الاقتصادي الاستهلاكي، إذ إن الأخيرة أفرغت هذا المذهب من مفهومه الصراعي الأخلاقي الهادف إلى خلق تركم حضاري مشروع يعترف بالخصوصيات ويعمل في سبيل تحقيق التوازن الكوني المطلوب.

إذا كان المقصود بالشعراء المقيمين الذين

يقيمون في مناطق من العالم ولدوا فيها، وشكلت لهم ما يسمى وطناً فهو قصد ينتمي إلى ذاكرة رومانسية طهورية. إلا أن الوطن بالمعنى العقدي والعقائدي فكرة أخذت في التراجع مع بدء انهيار نظام الأحلاف وأحلام استمرار مشاريع الدول القومية. وقد تزامن ذلك مع واقع العجز الحقيقي للقوتين العظميين الاتحاد السوفياتي السابق، والولايات المتحدة الأمريكية، إزاء محاولاتهما المتكررة لإخضاع الشعوب أبناء الكيانات القومية الصغيرة بالقوة، وما أن خرجت هذه الشعوب بعد توقف مشاريع الحرب الباردة وانهيار الاتحاد السوفياتي من تحت مظلة البطش والهيمنة العسكرية حتى دخلت طائعة في ركب العولمة الاقتصادية التي هي في المقام الأول ذات أبعاد سياسية هدفها مسخ الفرد وتدجينه لصالح وحوش المال وتجار السلاح وباعة الآلات. وتغيرت خرائط جغرافية، واقتطعت أجزاء من بلاد ضمت إلى بلاد أخرى، مما أفضى إلى هجرات مضادة، فيما شعوب أبيدت، وامحت قرى وتغيرت معالم مدن.

وإذا صحت معادلة الإقامة والاغتراب فإنه يجدر أن يكون لنداء المقيمين من الشعراء لأقرانهم المغتربين للعودة إلى أوطانهم وقع محبب وصدى عال في النفوس. إذ إن «الأوطان» ورغم القمع والكبت والهيمنة ينبغي أن تظل محتفظة بشيء من الدفء وحميمية الأهل والأصدقاء والأمكنة، أما وبفعل غياب الأهل أو قتلهم أو سجنهم وتبديد الأمكنة وتذريتها فيصبح هذا النداء جرحاً مفتوحاً في أعماق الروح، يتسع ليعم ويمل كيان الإنسان روحاً وجسداً محولاً إياه إلى جرح وبهذا المعنى فالكل ليسوا مقيمين ولامغتربين. وأنا لا أعرف حقاً كيف أصنف نفسي بين هاتين التسميتين، ولم أسمع عن شاعر مقيم وآخر مغترب. ولنفترض أن أيا من هذين الشاعرين أراد أن يدعو الآخر فإلى أين؟. ألا تكون الدعوة في الأصل مجرد رؤية نسبية هيولية قد لايرى فيها المدعو شيئاً من التعقل وبعد الرؤية؟

صحيح أن الشاعر يقيم دوماً عند مفارق الأماكن تشحذ مخيلته اهتزازات الروح وقلقها ويصادق انجراحات الواقع ويتمرد عليها، إلا أنه يدرك بحدسه ويقبض بارتيابه المتجدد ومكره الزئبقي على أعنه رياح اللحظات المصيرية التي تضئ الحاضر وتصنع المستقبل. ويستطيع رغم التصاقه بالفكوك المسمومة والسراب الأبدي أن يجنب نفسه الوقوع في مكائد منصوبه له من سياسيين وأصحاب مشاريع لاستغلاله اقتصادياً واستغلال سواه من الناس العاديين».

قاسم حداد، سيف الرحبي، شاكر لعيبي، فوزية السندي وغسان علم الدين هم، مثل غيرهم من الشعراء والكتاب العرب «موقوفون» في الإقامة وموقوفون في الغربة وموقوفون في لا مكان.

الوطن الحقيقي مستحيل، والوطن «الافتراضي» مستحيل أيضاً. ولذلك سواء هم كانوا مقيمين أو مغتربين فهم ليسوا في الوطن.

هل الكتابة في النهاية هي وحدها الوطن؟ وإذا كانت كذلك أليس هو وطنا افتراضياً ووهمياً أيضاً؟

في البعيد نقطة، نعتقدها وطناً. في البعيد نقطة، وكلما اقتربنا إليها تبتعد.

دائماً هناك نقطة في البعيد. ودائماً إلى ذاك البعيد علينا أن نمشي.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

العقاب

أحمد الملا

خرجت من الإحساء بثوب
ساخن وندف قطن
نفختها أمي من
شق النافذة ..

خرجت في ليل
باحثاً عن نخلة أخرى
غرسها أبي في طيش نادر

خرجت من الإحساء
بقنديل ساطع ..
محته الريح في
أول منعطف

الأخوة حفظوا درس
الأب كثيراً ..
تنبهوا لعظته
الصامتة وقامته الذاهبة

في الغيب ..
تنبهوا بفراسة القنص
ولهفة الأسلاف
ولأن شوكة غارت
في قدمي
مرقت الحكمة
على قوسي ..
وغابت بين النخيل

غصة نبهتني إلى صوته
فر من صارم وأيقظ الجمر
حكى عن ماء بغداد وشجر دمشق
ومعطفٍ نجا به من برد بيروت
وما أن تكسرت نار وطارت
نجوم حتى خبأ اللمعة
وطوى حاجبيه
تلعثم .. وهمّ بنا إلى
البيت ..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

خرجت من الإحساء في الصبح
شوكة أيقظت طريقي
عدت مرة وقد سبقني
سمعت ضحكة حسرته
يوم سمع عن ماء معلب
وشجر للزينة
تلك الحسرة لمحتها في لحية صغيرة أهملها
على مرأى أسلحة تصل الميناء

عدت مرة إلى الإحساء
وقد سبقني في صندوق معدني
جسد أبي
غسلناه بالزعفران
ودهن العود والكافور
لففناه في غفلة من
البنات .. وأخ
حسبناه صلباً
ندفنا القطن بتمتمات
عن بغداد عطشى
ومدن كثيفة بلا شجر ..
تركناه للبرد دون معطف
ولاصور

حثوت على جسده الرمل
في قبر هام في الوحشة
المعزون بكوا على
يدي .. ليبدأوا النسيان

عدته مرة ولم أجده
فخفت .. وأخذته
معي

لم أسقه بماء رغبته
ولم أغرس أخضر عند رأسه
لم أعده بحكايا
ولم أدفن خلسة مسبحة
كهرمان
ضاع في الأرض
كأنه تمنى

خرجت من البيت
ولم يكن هناك
تركني أهيم ..
واقفاً
في النخل
يمنع الشمس عن الرمان
ويلح على الليمون بالماء
والمعدن مثل كل يوم ..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عاد متأخراً قليلاً دون
أن ينسى كيس الخبز والحليب
وضع الراديو على بطنه
واستلقى على فراش
مطرته الأم ..
ومضى في السماء

عرفت ذلك
لأن الطريق لم تذهب
بما أملتّه الدهشة
وبقيت شوكة
في القلب تحرك
المشهد

عطشت كثيراً
في طريقي
ولمعت نجوم
.. ودمعة طويلة
نامت في ذقن كث

خرجت من الإحساء
حاملاً ما سيأتي
في سهو صعدَ
حافةً
ها أنا أهوي
عالقاً
بالتذكر
وعروة الثوب بأزرار همل
وغترة للتدلي
حبل من كلام مقتضب
ومشي حذر طويل
أهوي ... نحو سقطة باردة
والتذكر فجأة ساطع
وحار

أبي
لو حدثتني لما خرج
أحدنا وحيداً ...

أبي
في عصر صورة
أثارت فزعي ورميتها
بين قدميك ...
أول خطوة منك ...
أقسى نزقاً من طفل
لم يعهدك آتياً نحوه
ولم ير أنه خارجٌ عنك ...
سأعرف الآن أن نزقاً طفلاً عاد
بك إلى غرفة لم نطأها
وأغلقتك أبداً ...

أبي
يدٌ ترسلها خارج عباءتك
الحائرة في الهواء ...
ألحقها ولا أصل
تعثر بي الأحجار والغبار
والأبواب المنفرجة عن
أهلها ... ولا أصل

سأعرف الآن
أنك تعيدها
إلى جيبك
وتترك بيننا عالماً
من الغبار والأحجار
والأبواب المفتوحة
والنوافذ والمارة
وبغداد ودمشق وبيروت
ولن أراك إلا في
العقاب

لندن - ٢٠٠٠/٨/١٠م

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الناجون من رحلتهم

بسام حجّار

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١

الناجون لم يرجعوا من رحلتهم
والذين لم تكتب لهم نجاة
مثلت صورهم، كثيرة
على جدران الغرف
وسكملات الخشب المطعّم
وفي ألبومات العائلة

لم يرجع الناجون من رحلتهم

لم تكن صورهم، كثيرة
على جدران الغرف
وفي ألبومات العائلة

كانت العتبات،
وراءهم،
مغمورة بالمياه

٢

أقلب صفحاته
وليس الماضي ما أعثر عليه
بل هنيهات من يومي، هذا
الذي، فيه،
أقلب الصفحات
بحثاً عن هنيهات يومي

٣

قال لي
لن أرحل بعيداً إن رحلت
رحلتي مشقة خطوات

إن أبصرت
فابصر بقلبك
وأصغ
إذا رأيت

٤
وضعت الصورة بين صفحات كتاب
ثم فقدته
ولا أدري الآن
أين كتابه

٥
ذات مساء
كان حديث بيننا
طويل

٦
كان سيرفع النبتة المعترشة
على ساق خشبية
ويشتري معطفاً آخر قبل حلول الشتاء

كان سيجلس، كل يوم،
على الشرفة
ويقول لها :

دعي اللمبة مضاءة أمام الباب
فالليل
ليل

كان سيلبث صامتا
منتبها
لأن الليل
ليل

٧
ذات مساء
كان صمت بيننا
طويل

٨
ثم قال لي :
لم يرجع الناجون من رحلتهم
لعلهم هناك

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قصائد فرنسية

ترجمة : حسين الموزاني

مساءلة جندي المشاة

ملح في العينين
وتحت القميص قمل
وعلى الشفتين الغبار،
وتميمة بيضاء في العنق،
فلم تضحك يا جندي المشاة؟
الرقعة النحاسية تلمع في الباب
فألق الضحكَ على الرمل.
البقعَ تحت الأجفان،
والجسد يحوم حوله البعوض،
والعطش في العروق،
والخبز ناشف في الخرُج،
فلم تغني يا جندي المشاة؟
في العربات يبرق لحم النساء
السمراوات ...
ألق إلى الجانب قلبك المتفضل،
فالدم في النحر،
يسيل إلى الكعبين،
وفي الشعر تبن
وفي القفة سمكة ميتة.
فلم تتقدم يا جندي المشاة؟
الشارع مرصوص بالحجر الصلب
ابقَ إذا ممددا ...

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أشباه الموتى

أشباه الموتى ينتظرون في غيبوبة،
ويدخنون من الرئتين معاً أمام مكاتب الكارتيلات وضبط الأوزان،
وصخبهم الشاحب يهفهف مثل جريدة هائلة في الريح،
أمام النوافذ المسلحة بالقضبان.

كيف أنهم يحنون قاماتهم مظهرين مهارتهم،
هؤلاء المهندمون،
وبأي خفة تنطلق البطاقات المخرمة من أيديهم،
وقصاصات الاعتراف .... والشيكات المصرفية!
شعرهم المجزوز يحملونه في حقائبهم،
فكل منهم وفر في جواربه عشرة أصابع.
ومع ذلك فهم يأكلون أيضاً ويقطعون اللحم من عظام الحيوانات المجندلة

بأصابعهم العشرة شبة الميتة،
في المساء، ولكي يواسوا الرجل الراقد حزيناً، الصارخ بين .....
فإنهم يتكاثرون حالماً تقفل النوافذ،
ثم ينجبون شهوداً كالميتين.

وفي الصباح، حين يخرج الدخان من الأفواه المصابة بالإغماء،
يدونون أنفسهم في مكاتب التسجيل،
لعلهم لايدفنون

لكن من ذا الذي سيهبهم القبلات والتفاح، ومن ذا الذي سيوقظهم ويضع على قبورهم أكاليل الزهور،
ويجرف جبال الدخان عن صدورهم؟
من ذا الذي سيحررهم من قماط الجرائد ويضع ملح الشجاعة
في أفواههم الأكولة، ومن ذا الذي يشطب الخوف
من أعينهم الناصلة اللون؟
من ذا الذي سيهدي أشباه الموتى ويحررهم ثم يسحرهم
فينتشلهم من أوساط الموتى؟
بل من ذا الذي سينطق بتبرئتهم؟

فهاهم ينتظرون أمام شبابيك البنوك،
تغطيهم ثلوج الجرائد وبطاقات التصويت،
يقفون تحت السماء التي تبدو مضاءة أحياناً، وأحياناً معتمة
مثلما سينما الريف،
مثلما المسافة بين ميدان الصراع وصالة العرض،
ينتظرون أمام مكاتب الموت،
يدخنون برئات نشطة ماحلة اللون،
يحتضرون وينتظرون موتهم.

الحمّام

الخزف الصيني يعرفنا على نحو رائع،
فخلف المرآة ترقد الأقراص،
ثمة ارتطام وصرير وهسيس.
خلف الباب الموصد،
والصابون ينتظر.
كل شيء بمفردة،
حنفية الماء والنظارة
وقطعة القطن المدماة.
الأسرارذاتها دائماً وأبداً،
بيضاء وصابرة.
حتى الانتحار نفسه لاينتزع
من الخزف الصيني تقطيب جبين مرة واحدة.
المنشفة الطازجة وفرشاة الأسنان،
والإنسان الفرد.
أحياناً يسمع المرء حفيفه
وجلبته.
ثمة لآلئ متناهية الصغر في المرآة،
حيث يذوب الوجه،
تحت الندى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحتفظ بصرختي في حنجرتي

للشاعر الهندوراسي روبيرتو سوزا
ترجمة: عزيز أزغاي

يحكي الفرنسي فيليب أولي - لابرين ، الذي كان مسؤولاً لسنوات بالقسم الثقافي التابع للسفارة الفرنسية بالهوندوراس، والمتعاون مع العديد من دور النشر الأدبية الكطلانية واللاتينو - أمريكية ، واصفاً الشعب الهندوراسي على أنه شعب طيب وودود ،كما أنه مشهور بروح السخرية السوداء، تلك السخرية التي وجد فيها الرد المناسب على واقع الجمود والفقر والبؤس الذي أصبح سماء أخرى للبلاد. حتى إن الوسط الثقافي المحلي لم يسلم بدوره من تبعات هذا الوضع العام.

على تربة هذه الأرض المكتظة بالتخلف والمرارة، والتي أراد لها الاسبان، عندما «اكتشفها» كريستوف كولومبوس، أن تبقى قطعة معزولة عن العالم، ولد روبيرتو سوزا في سنة ١٩٣٠م وبالضبط في مدينة صغيرة تدعى (يورو)، حيث يمتزج الفقر بالأساطير المحرفة وبمختلف أشكال التهيؤات الغامضة. حتى إن الشاعر لم يكف عن الاستشهاد بهذا الواقع المثقل بالأعطاب، كلما أحس بأن هناك ضرورة ملحة للالتفات إلى الخلف، من أجل الإفلات من سيل النسيان.

غير أن هذا الإحساس بالخواء والعزلة سيتضاعفان لدى الشاعر، حينما سينتقل للتدريس والاستقرار بمدينة (تيكو سيكالبا)، تلك المدينة المحاطة بالجبال المجوفة، التي لطالما اعتبرها عاصمة رمزية لبلد مدفون ومنسي، والتي يصفها في إحدى قصائد مجموعته الأولى قائلاً : «أعيش في قطعة من الطبيعة، حيث لا وجود للوقت، وحيث الذهب هادئ. هنا، كل شيء دائم الحزن دون الإحساس بذلك.

لا أحد يعرف البحر ولا صداقة الملاك. نعم، أنا أعيش هنا، أو لأقل بشكل أفضل، أموت هنا. هنا، حيث الظل الأكثر نقاوة لطفل يسقط في أوحال الشارع الممتد، يتوقف التحليق و .. في الأعالي هناك سماء تهرب».

لقد اختار روبيرتو سوزا أن يخترق هذا اليتم الضاج بالألم من خلال قصائد عزلاء، لا تملك من قوة إلا ذلك الإيقاع البسيط، الواضح والمطرز بعناية فائقة، حيث لا إفراط في استهلاك الكلام الأجوف - المقعر مثل نذوب جبال تيكو سيكالبا، وحيث الحضور القوي لكلمات أنيقة، يحرص الشاعر على تشذيبها بعناية فائقة، ليوصل هيكلها الذي يريد قوله فقط، الممعن في البلاغة، إلى القارئ.

ولعل هذا الاشتغال على البسيط الممعن في

الكتمان، هو ما انتبه إليه أحد المترجمين الأمريكيين، حينما بدا له أن روبيرتو سوزا «يحتفظ بصرخته في حنجرته» ليحولها فيما بعد إلى نصوص شعرية.

ونحن إذ نقترح ترجمة لنماذج من شعر روبيرتو سوزا، مأخوذة من العدد (٥٨) من منشورات أورفي الشعرية، التي نقلها من الإسبانية إلى الفرنسية الشاعر والمترجم الفرنسي كلود كوفون، وقدم لها المترجم فيليب أولي - لابرين، فإنما للوقوف عند نوع من الكتابة التي تمجد عزة النفس وتنتصر لنقاوة الحب وطهره، كما أنها تأسف لضياع الصفاء وسيادة التشرذم، كتابة تتألم للفقدان وتبكي الغيابات القاسية، وتدعو إلى ذلك الإحساس بالتراجيديا الجمعية التي هي شرط إنساني مشترك.

إنها كتابة تذكرنا بتلك المسحة الملارمية الشفافة (نسبة إلى الشاعر الفرنسي ملارميه)، حيث يخرج الشاعر من عمق أساطير شعب المايا، الذي استقر قديما على أرض الهندوراس، هذا الاسم الذي لايعني للسكان الأصليين إلا كلمة «الأعماق».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

البحر المتلاشي

راجلا، ودون أن ألتفت،
أجوب الدرب الضيق القاسي.

ألتقط بوضوح
تنفسك الذي يصعد وينزل.

تقتربين،
خلف ابتسامتك المعكوسة الغامضة،
وتنأين

ربما كان المدى
الذي يقود دراجته العتيقة -
ضد الوقت -
يرقب الخطى المؤلمة.

أباغت الصيف الذي ينزل
بخطى سلحفاة
في عروقك

في تواتر هذا الحيز - الوقتي
من دفء الكآبة في وجهك
ترتهن شساعة الساعة التي أحيا.

أي رعشة هاته التي لم أقتسمها ؟
والدرب الذي لاينتهي
الذي يجرحني
في كل ثانية.

الفصل والعقد

لا النافذة التي تختصر مسقط رأسي البعيد.
لا تلك الحشرة الأرملة التي
مازالت تحلق فوق رأسي
في المدرسة الابتدائية
ولاصداقة الكتاب
قد تجعلني أنسى.

أحن إلى يديك بين يدي
مثل العزلات المجزأة.

هكذا بكل بساطة

إلى ليديا

أيتها المرأة، التي يدها الصديقة

موضوعة فوق كتفي
الأقاصي تتماس ، بحب، في أصابعك.

معا
نمضي ونجيء في طريقنا
ولاشيء قبيحاً نفعله.

في حلكة الليل، حلكة العشاق،
في المخاطرة برؤية انكسار التناسق
الذي يدعم جمالك المسيح لفتاة فقيرة،
نترك عظامنا تشيخ
هكذا، بكل بساطة.

طريق ميت

وداعاً، قالت. ثم أقفرت المدينة.

بالأمس تحديداً، بسبب غيابها الأقصى،
عزيزتي، دمية الطين،
ألقت بنفسها في الفراغ
دون تحذير آخر.

الخزانة تساقط ورقها
اللوحات أصبحت مجرد بقع
هنا وهناك.

أسمع احتراق القمر من كل الجهات.

أنزل، قلبي في يدي ، عبر طريق ميت
في حلم مزعج
حيث لن نستطيع أن نستيقظ منه.

فوق هذا الجبين سآخذك

سآخذك حيثما ذهبت
مثلما نحمل الكائن الأعز
المطعون بمدية مفاجئة
إلى الممرضة.

عينك، التي هدوءها مسطح،
ستكون عيني.

حيثما حللت، برأس تساقط شعرها باكراً،
سآخذك جنباً إلى جنب
مثل هذا المطر الذي يحرسني،
ويلمع خفيفاً وعالياً،
الذي أراه من فوق هذا السطح البسيط
والآمن لمسقط رأسي.

سأحمل مظهرك الجميل
فوق هذا الجبين
الذي ستأكله الأرض.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نصوص للشاعر النرويجي أولاف هاوغه

ترجمة: أحمد كتّوعة

نبذة عن الشاعر أولاف هاوغه *

ولد أولاف هاوغـه سنة ١٩٠٨م، قضى معظم حياته في مدينة ساحلية صغيرة قرب منطقة الشلالات النرويجية تدعى أولفيك. تدرب على أعمال تنسيق الحدائق وعمل في أعمال ذات صلة بذلك.

يعتبر الآن واحداً من ألمع الشعراء النرويجيين المعاصرين، نشر مجموعاته الشعرية الرئيسية في الأعوام ١٩٤٦، ١٩٦٦، ١٩٦١، ١٩٧١، ١٩٨٠م.

قام بإصدار مجموعاته من القصائد التي قام بترجمتها عدد من الشعراء، الإنجليز والأمريكان والفرنسيين والألمان.

تتجلى في قصائده الكثافة الموحية والقصر والمفارقة كما تتشكل عوالمه من حركة الطبيعة اليومية، التي تعطي من الأهمية لشجرة تشذب، نفس القدر الذي تمنحه للأسئلة الوجودية الكبرى.

كما يلحظ القارئ تأثره بالشعر الصيني القديم الذي ترجم الكثير منه إلى اللغة النرويجية.

جورج تراكل

طفولة . كهف مظلم
خمرة . «فيرلين»
أحلام وموت . خشخاش
جنون
ثلج ملطخ بالدم
فولاذ يواجه برونز
«هولدرلين»
ليس حلمك
ولكنها أرض سوداء مضللة :
كوكايين.

السمك الغريب

أتثق بالناس؟
سرعان ما تكتشف
أي نوع من الأسماك الغريبة هم
تارة خضراء
وأخرى سوداء
وثالثة زرقاء

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

من المفترض أن النور والقاع والتيار
هي التي تجعلهم يغيرون ألوانهم

أصوّب أعلى قليلاً

بالنسبة لسهم منطلق إلى الهدف
ليس هناك الكثير من الطرق الجانبية
ولكن السهم الجيد يأخذ في اعتباره المسافة والرياح
لذا عندما أصوب نحوك
أصوب أعلى قليلا

اقرأ (لوتشي) وأكتب قصيدة

اقرأ «لوتشي» وأكتب قصيده
هو لن يقول لك ماذا سوف تشبه
كثيرون رسموا سنديانة من قبل مع ذلك «مونك»
رسم سنديانة

السيف

السيف
يبتر
عندما يجرّد
إن لم يجد شيئا
فالهواء

شجرة ميتة

العقعق طار
فهو لا يعشش على شجرة ميتة.

كل يوم

خلفت العواصف الكبيرة خلفك الآن
لم تسل حينها
لماذا ولدت
من أين أتيت وإلى أين كنت ذاهبا
كنت تماماً هناك في قلب العاصفة
في قلب الحريق

رغم ذلك لك أن تعيش
حياتك اليومية كالمعتاد
في يوم كئيب هادئ
تزرع البطاطس؛ تكنس أوراق الشجر المتساقطة
تحمل الحطب
هناك أشياء كثيرة لتفكر بها في هذا العالم
حياة واحدة لن تكفي لها جميعاً.
بعد العمل يمكنك أن تقلي لحم الخنزير
وتقرأ قصائد صينية
(ليرتز) العجوز يقطع الورود البرية
يحرث الأرض حول أشجار التين
ويدع الأبطال يحاربون في طروادة.

لاتعطني كل الحقيقة

لاتعطني كل الحقيقة لا ترو ظمئي بماء البحر
ولاتمنحني السماء عندما أنشد الضياء
ولكن أعطني ومضة، قطرة ندى، قطرات كتلك التي
يحملها الطير بعد استحمامه
كحبيبة ملح على جناح الريح.

كنت أنت الرياح

قارب أنا بلا رياح
كنت أنت الرياح
أكنت سأبحر بهذا الاتجاه؟
ولكن من يبالي بالاتجاه
مع رياح كتلك؟

عندما أصحو

عندما أصحو
ينعق في قلبي غراب
هل سيحدث مرة أن أصحو
كالبحار والنجوم والأشجار والليل والصباح
على زقزقة عصفور؟

❖ أخذت هذه المقدمة من كتاب «أولاف هاوغه:أشعار»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أم رجوم

عبد الله الناصر

http://Archivebeta.Sakhrit.com

سارت السيارة في جوف الليل، في الطريق الترابي وقد أخذ يصغي إلى صرصرة حديدها في المنعرجات والمطبات، وإلى صوت «فراملها» عندما تنوشها رجل السائق .. ثم إلى حركة تغيير «القير» وإلى زفير السيارة منطلقة وقد انتشرت رائحة البنزين في الفضاء وتسربت إلى صندوق الركاب..

فإذا سهل الطريق استمرت وانطلق دويها وراءها في الفضاء البعيد.

الركاب في البداية صامتون ربما أنهم يفكرون في أولادهم، وزوجاتهم وأهاليهم وشؤون حياتهم التي غادروها في القرية .. فإذا مضى نصف ساعة انطلق أحدهم يتحدث، أو يغني أو يطلب من الركاب الغناء الجماعي.. وبعضهم ربما استسلم للنوم متكئاً على «شنطته» أو فراشه.

وتسربت رائحة دخان جاءت من قمرة السائق، وظهر الانفعال وعدم الارتياح من الركاب وقال أحدهم: لاحول ولاقوة إلا بالله تتن [1]؟! سواقنا «تتان»؟! أخس سود الله وجهك..!!

وهم أحدهم أن يضرب بيده قمرة السيارة محتجاً فمنعه جاره وقال: نحن في سفر، ولسنا وكلاء على الناس، وهو «لايتتن» بيننا.

ونادى آخر : ياجماعة أتركوه.

وقطع ذلك صوت اثنين راحا يغنيان : «الهجيني» بصوت عذب، ثم انضم إليهما آخران في الجهة المقابلة، وساد صفاء وهدوء واستمر الغناء مختلطاً بصوت السيارة ودويها في الفضاء:

يابنت يا أم العيون السود

خوفي من الله وحبيني

وإن ماحصل حبة بركود

لأموت وأنتي تشوفيني

فأثار ذلك شجناً في نفوس الركاب. وأخذت رؤوسهم تنوس، تداعبها ذكريات قديمة، لأيام الشباب، والنشاط ومرح الليالي الخوالي في قريتهم الحالمة..

بعد ثلاث ساعات من الانطلاق ظهرت أضواء خافتة ومبعثرة وقال أحد الركاب : هذه «وكرة» ... وتغير صوت السيارة حيث ثقل سيرها، وزاد حنينها، وكثرت تعرجاتها... فقد كانت تجتاز منطقة رملية مليئة بأشجار العشر، والحرمل.. وحينما خرجت من الرمل وخف انطلاقها صارت تهتز اهتزازات شاقة بسبب الطريق الصلب الكثير المطبات.

وقفت السيارة وقال السائق: نريد أن نستريح قليلاً.. من أراد النزول فلينزل..!!

نزل الركاب وأخذت جنبات السيارة تأز بفعل حركتهم، وفاحت رائحة البنزين وتعالى هسيس وطقطقة خفيفة من محرك السيارة الذي يتوهج سخونة.

كانت الليلة مقمرة وباردة.. وكانت القرية شاحبة في هذا العراء الصحراوي الشاسع الرحب أيضاً.. ولم تكن في الحقيقة قرية كانت أصغر من ذلك بكثير. بيوت بسيطة على يمين الطريق معتمة ليس بها أضواء.. نائمة وأهلها نائمون. وقبل البيوت ظهرت محطة للوقود، عبارة عن دكان صغير وحوش به براميل للبنزين.. تحيط بالحوش من جهة الطريق عجلات قديمة مرصوصة.. وأكوام صغيرة من الحطب قد صفت بانتظام.. وكلب باسط ذراعيه .. وقطة تقفز محاولة صيد بعض الجنادب التي تحوم حول النور.. وأمام الحوش خمسة أسرة من الخشب المغطى بنسيج السعف.

جلس السائق والمعاون على أحد الأسرة وطلب اثنين شاي «أبو أربعة» وشيشة.

ثلاثة من الشبان جلسوا على أحد الأسرة وطلبوا أيضاً شاياً.. أما بقية الركاب فظلوا متناثرين حول السيارة. بعضهم قد أستلقى على الأرض والبعض الآخر راح يدور بعد أن قضى حاجته.

وقال شيخ من الركاب: ياجماعة تأخرنا .. الظاهر أننا سوف نصلى الفجر ولم تتحركوا..؟

فلم يرد عليه أحد.. فأنكفأ على نفسه يهمهم، وركب السيارة وحنكه يرقل من الإنفعال..

صاح «المعاون» اركبوا لايتأخر أحد..

في هذه الأثناء كان رجل كفيف تقوده امرأة على رأسها لفافة قد اقترب وهو يقرع عصاه بالأرض حول السيارة .. وقف المعاون وقال : افسحوا للشيخ وامرأته.

لم يرق هذا للركاب فقد كانت السيارة محشورة وكانت الاكتاف يلز بعضها بعضاً.. وتأففوا ولكنهم لم يقولوا شيئاً.

وبعد مشقة جلس الرجل الكفيف وهو يصيح : «يا جماعة الضيق في الأنفس»!! لا حول ولا قوة إلا بالله.. أنتم «تبي تشيلوني على رؤوسكم..؟».

أعوذ بالله من الشيطان الرجيم!!

ولم ينبس أحد .. وانطلقت السيارة تجوب الصحراء والركاب صامتون.. ولم يعد يسمع إلا هسيس العجلات وحفيفها على الطريق، وصرصرة براغي الصندوق عند «الملاف» والمطبات.

وأطبقت عيون الجميع وتعالى الشخير من بعض الركاب.. وراح البعض يقوم ويفيق محدثاً همهمة، أو أحاديث أحلام.. ومضى من الليل شطره الأول والسيارة تشق صمت الصحراء والليل، وقد خلفت وراءها حائطاً من العجاج الأبيض ينعكس ظله في ضوء القمر.

ونفجت أرنب .. فتبعها السائق يطاردها بالسيارة.. ظل يطاردها وهي تراوغه هاربة إلى الأرض الوعرة.. واستمرت المطاردة والمراوغة وتناثر الركاب داخل السيارة وأخذ بعضهم يسقط على بعض وتعالت همهمات ولعنات ، وصيحات.. وكان الأعمى يتشبث بزوجته ويقول: اللهم حفظك. وأفلتت الأرنب بسبب وعورة الأرض وضوء القمر. وواصلت السيارة رحلتها فعاد الهدوء والصمت إلى الركاب الذين راحوا يصغون إلى صوتها تدفعه الريح في صمت البراري السحيق..

وتثاءب أحد الركاب ونظر إلى ساعته ثم غفا.

ثم استيقظ ونظر إلى ساعته ثم غفا..

واستيقظ ثالثة ولم ينم وإنما ظل ينظر إلى ساعته وهو يتململ. ثم أيقظ الذي بجانبه وقال: مضت خمس ساعات منذ سرنا من القرية ولم نصل «أم رجوم». - وأم رجوم هذه محطة في منتصف الطريق إلى المدينة.

قال: الظاهر أننا ضائعون.

وسمع بعض الركاب الكلمة.. فانتبهوا وبعد لحظات كان الجميع مستيقظين يتساءلون؟!

ودق أحدهم قمرة السيارة فتوقفت، وأخرج السائق رأسه وقال: نعم .. ؟ ما الخبر..؟

ولم يجرؤ أحد أن يتكلم.. وحينما ردد التساؤل قال أحدهم : هل أنت متأكد أننا على الطريق الصحيح؟

هبط السائق هائجاً واستدار على السيارة وأطل برأسه وقال:

من الحمار الذي يسأل؟ فلم يتكلم أحد!!

ثم شتم، وبصق على الأرض.. وعاد إلى سيارته

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وانطلقت السيارة من جديد..

تململ أحد الركاب في مكانه وكح ونفخ وقال: ياجماعة انتم ضائعون.

«أمن اثنان أو ثلاثة على كلامه».. ولكن السيارة استمرت في اتجاهها.

ومضت فترة وكان الرجال يتململون يريدون أن يتحدثوا ولكنهم خائفون.

وصاح الرجل مرة أخرى وقال: اقسم بالله أنكم ضائعون.. فلماذا لاتتحركون؟ أوقفوا السائق وإلا سوف تموتون عطشاً وتتغذاكم السباع ونسور الجو..!!

صاح الرجال وهاجوا وكثر اللغط.. ودق أحدهم قمرة السيارة بيده مرتين أو ثلاثاً.

توقفت السيارة ونزل السائق وحينما أطل برأسه ضج الركاب جميعاً: نحن ضائعون.. ليس معقولاً أن نقطع هذه المسافة كلها ولانصل، لو كنا على الطريق الصحيح!!

ولم يقل السائق هذه المرة شيئاً، وانما راح يدير رأسه ويفرك يديه.

وهبط الركاب وأخذوا يتطلعون إلى السماء في وجل وذعر وخوف.. والحقيقة أن الرعب جعلهم يفقدون حاسة الاتجاه فلم يعودوا يميزون بين الشرق والغرب، أو الجنوب والشمال.. بل خيل إلى بعضهم أنه لم يعد يميز بين الأرض والسماء.

ولا لوم عليهم فهذه الصحراء تلتقم من يضل في طرقاتها فتحوله شمسها المحرقة وجفافها القانط إلى عظام بيضاء خلال أيام.

جلس السائق على كومة من الرمل وراح يدخن بشراهة.

لم يعد أحد يهابه وقال الذي نبهه في المرة الأولى: لو اطعتني لوفرت «البنزين» ووفرت حياتنا.

وصاح آخر: الحق علينا!! كيف نسلم لحانا لهذا «الداشر»(٢).

وانطلق شاب كان يرتعد فأنقض على السائق يريد أن يضربه ولكن بعض الركاب، مسكوا به فراح يصيح ويبصق على السائق ويقول: سوف أموت قبل أن أتزوج.. يوم الخميس القادم يوم زواجي.. دعوني أقتل «الملعون».

بعد هذا الاضطراب هدأت الأنفس قليلاً بسبب الاستسلام للأمر المحتوم.

لكن الشاب راح يبكي بحرقة ولوعة فأخذه شيخ من يده وقال: أتكل على الله يابني، ولاتقتل نفسك حسرة.. وإن كان لك يوم في هذه الدنيا فلن تموت، وتابع: قل لن يصيبنا إلا ماكتب الله لنا.

وتناثر الركاب في قنوط حول السيارة. بعضهم استسلم للأرض، والبعض الآخر يدور بلا معنى، والبعض الآخر راح يصلي.

وكان الرجل الضرير وامرأته قد جلسا وحدهما، ثم قاما وراحا يسيران ويطوفان بالأرض. وكان الرجل يتلمس الشجيرات والأعشاب والحجارة، وتراب الأرض. كان يسير قليلاً ثم يقعد ويستمر في عمله وبحثه هذا.

عاد الرجل الضرير تقوده زوجته وفي يديه بعض الحشائش وعندما اقترب من الركاب طلب إليهم الاقتراب ولما تحلقوا حوله قال:

هل تعرفون اتجاهنا..؟ فاختلطت الآراء فالبعض يقول نحن باتجاه الجنوب.. والبعض يقولون شرقاً.. ومنهم من يؤكد انهم في إتجاه الغرب.

قال لهم: انظروا إلى القمر. فنظروا ولكنهم من حيرتهم لم يعرفوا أين اتجاهه في هذه القبة الفسيحة من السماء. ثم ضحك قليلاً وقال: انظروا إلى ظلكم أين هو..؟ فلما أخبروه بأن ظلهم مخالفاً للقمر قال لهم: إن القمر يتجه للغرب إذن!! بقي علينا أن نعرف هل نحن في إتجاه الجنوب أو الشمال. ثم طلب منهم أن يوقفوه في إتجاه القمر. فلما أوقفوه سأل وقال: هل ترون من ناحية كتفي الأيمن ويدي اليمنى إذا مددتها نجماً منفرداً وفوقه نجمتان إحدهما متوقدة والأخرى أقل توقداً.. وفوق الجميع سبع نجمات.. أربع متقابلة وثلاث منفردة متتابعة .. فنظروا وبعد تردد قالوا: نعم. ثم أكدوا ذلك. قال: هذه بنات نعش. ثم سار إلى السيارة وتأكد من اتجاهها قال: نحن إذا في إتجاه الجنوب.

ثم سأل السائق: كم بقي في التانكي (خزان الوقود).

قال السائق: قرابة الربع.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

فظهر الوجل على وجه الضرير وجلس وقال: اسمعوا نحن الآن بمنطقة تسمى «الحدباء» عرفتها من نباتها وحجارتها ورائحة ترابها. وهذه الأرض ليس حولها قرى ولا عمران وليس بها موارد ماء.. وهي مفازة مهلكة. من ضاع فيها هلك.. ونحن إلى الهلاك أقرب منا إلى النجاة، ولكن علينا أن نتكل على الله. وليس هذا مكان اللوم والعتاب، والبكاء. بيننا وبين أم رجوم قرابة الأربع ساعات، وقد لايكفي وقود السيارة لكي نصل. ولكن علينا أن نعزم. ثم قال: يجب أن تنهضوا الآن فإن طلعت عليكم الشمس فلن تفلحوا أبداً. ثم قال للسائق: اتبع القمر.. فإذا غاب فأخبرني.

انطلقت السيارة في قلب الليل يلفها الصمت والخوف وهمس القلوب الي تدق في صدور الرجال.

سارت متمهلة حيناً.. مسرعة حيناً آخر. وفي كل لحظة يولد أمل .. ثم يقتله يأس.. إذ لم يظهر ضوء، ولاجمل، ولاكائن حي. وراح القمر يدنو إلى المغيب، وانعقدت غلالة صفراء تكفن فيها القمر ثم اختفى، وتفرد الظلام بالجميع.. قال السائق: لقد غاب القمر.

قال الرجل للسائق والركاب: ان النجم الذي أريتكموه هو الجدي ضعوه خلف الكتف الأيمن.. ثم قال للسائق: انطلق.

فرد السائق: ولكن لم يعد لدينا من «البنزين مايكفي» لمسير ساعة واخشى أن نكون على خطأ فيتحقق هلاكنا.

وخاف الركاب واضطربوا وقالوا في نفوسهم: كيف نترك أمرنا لرجل ضرير..؟ ولكن الضرير نهر السائق بحدة وقال: اضعتنا فهل تريد أن تهلكنا ونحن لانزال أحياء.

وصاح ذلك الشيخ مع الضرير وقال: انطلق حيث أمرك الرجل ولا تعصه وأمرنا جميعاً إلى الله.

ساروا وطال بهم الليل، وطال بهم الطريق..

وأخذهم اليأس ومضت ساعة ولم يروا شيئاً.. وفجأة أضاءت «لمبة» حمراء في مكان القيادة فصرخ السائق: نفذ البنزين.. متنا أيها الضرير ولم نصل. وبعد لحظات صارت السيارة تهتز وترتبك في سيرها ثم تقف.

وصاح الجميع: اضعتنا أيها الضرير. ثم هبطوا واستلقوا على الأرض يبكون وينتظرون القضاء المحتوم. وذبلت نظراتهم وتغشاها الموت.

أطبق صمت الموت على الجميع. خرست الألسن ولم يعد هناك شيء يتحرك إلا الأنفاس المتتابعة، والقلوب التي ترتجف ، تقرع بعنف في الصدور قبل لحظات توقفها..

ودخل الجميع في سرداب الموت.. وظهر ضوء الفجر فلم يحرك فيهم أملاً بل أثار في نفوسهم الشجا والألم. ولاح شروق الشمس في عيونهم الشاحبة فأيقنوا بالهلاك المحقق.. وأن هذه الشمس لن تغيب عليهم وهم أحياء.

وسيطر يأس مقفر وخلعت الفجيعة كل القلوب..

ذبلت الدماء وجفت الحياة.. وغطى الوجوم الكالح كل الوجوه.. إنه الدخول في عالم الموت الرهيب.

واستلقت الأجساد في مشهد جنائزي، وكأن الجميع تعاطوا السم الجماعي.. وساد صمت موحش.. صمت الدخول في عالم الفناء.

في هذه الأثناء صاحت امرأة الضرير صيحة مدوية وكأن مساً أصابها.. ورغماً عن صيحتها فلم يلتفت إليها أحد.. ثم صاحت مرة أخرى وهي تردد: أبشروا .. أبشروا.

شخصت الأبصار وهي تنظر إليها من وراء غشاء الموت وقد راحت تصيح بإنفعال وهي واقفة وقد مدت يدها: أبشروا.. أبشروا هذه «أم رجوم» أمامكم.

وكانت «أم رجوم» تلوح بعيداً في بزوغ الشمس المرتعش.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١) التتن : الدخان.

٢) الداشر : الفاسد أخلاقيا «عامية».

عبير الزمان الجميل (مرثية غير مبكرة)!

جارالله الحميد

كل ليلة منذ ٢٠٠١/١٢/١، يوم قلت عني تلك الكلمات الحلوة. وأنا أحلم حلماً غريباً. أراك فيه كالميت. أسبح معك في بحيرة العسل الحار، وعندما أفيق بعدها أجد نفسي مضطرة لإجراء بعض التحسينات على طريقتي في الإفطار. كأن يدي ترتعشان. فمتى أراك؟!.

هذا آخر ما قالته لي الأستاذة عليا عبدالله التي تحضر رسالة الدكتوراة عن القلق والتوتر وأثرهما في شخصية المبدع. كنا نذرع شوارع «باريس» التي تشبه إلى حد كبير شوارع القاهرة، حيث السهارى وشجر الكازورينا والفلورسنت شبه المطفأ. والشعراء والسكارى ورجال المباحث. ومن أصيبوا بالموت قبل أن يقتلهم. أولئك الذين لازالو يقرأون (فيكتور هوجو) ولازالوا يظنون أن (سارتر) يمشي مرفوع الهامة بحراسة الجنديات الحسناوات تكريماً له على رفضه لجائزة نوبل.

منذ أشهر صرت أكره دراستي للتحليل النفسي، تأثرت بشخصية (علياء). إنها تشبه بطلات روايات (نجيب محفوظ) خفيفة ومتلهفة للعلم، رغم إيمانها - ربما بسبب إقناعي لها - بأنه حتى في علم النفس (دَعْكَ من الإبداع الفني) يكمن ثمة كثير من حجم اللغة المكتوبة - إلى حد ما كلغتنا العربية - أكثر مما بها من القواعد العلمية الصارمة.

- لذلك أحببت أن أدرس هذه الجزئية. وضحكت كطفلة:

- أهلي يظنون أنني سأتخرج طبيبة نفسية!.

قلت أنفخ النار من صدري:

-أما أنا فيعرفون أنني جننت!

أكملت بحسرة حقيقية:

- لقد غسلوا أيديهم مني.

في مكتبة الجامعة تصر على أن تكون لقاءاتنا. إنها تقاوم (باريس) بلا شعارات ولا مزايدات. تغطي رأسها. ولا تعتقد عندما تراها للمرة الأولى أنها منذ أربع سنوات هنا.

قالت لي مرة :

ربما لم تتعود مني هذه الجرأة. لكني سأقولها وحسبي على الله: في قصصك وقصائدك رغم حزنها الشفيف الذي لايحكيه إلا ناي! تبدو محاولتك أن تكون كبيراً على ذاتك. إنك لا أقول تجلد ذاتك. جلد الذات عند الأسوياء - لاعندنا -

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

يعني بداية الاقتصاص من الآخرين. إنك رغم قوتك - وضحكت: ماشاء الله ! - ضعيف أحياناً حتى لأحس بأنك طفل يواجه أقصى الصعوبات وهو يقطع سيره بين السيارات المزدحمة مدعياً أنه لا يخاف.

- ماذا ؟

- نعم في النهاية يصل. يقول له أهله إنك بطل. ولاتخاف!

ب-

كنت بدأت استمد العزيمة لكي أعزمها على كوب من الكاباتشينو الذي غزا فرنسا مثله مثل الكاكولا. وإن كان فاتنا كالإيطاليين، لا زجاجات مليئة بماء أسود يعلم الله مافيه. تركت كتبها وذهبت للصيدلية. كانت قد أخذت رشحاً من البارحة. أعوذ بالله من المرأة عندما يصيبها الرشح، (إنها تنسى كل الدنيا وكأنها مصابة باللوكيميا)، تذكرت (حسناء الرشيد)، الرواية اليمنية، تسمى هذه المتاعب الصغيرة من قبيل (كيمياء الجسد) بعد حين فهمت، بعد أن سافرت من اليمن.

قلبت كتاباً لها بعنوان (روائيون قلقون ومنتحرون) وجدت داخله ورقة بيضاء غير مسطرة. كتبت عليها شيئاً كالمذكرات رحت أقرأه ببراءة كأنني لا أتلصص.

(.. الأمطار لي الآن لايقف أحد منكم في وجهي. عرفت كم بكى صاحبه عندما رأى الدرب دونه. وصاحبه أعرف أو أظن بنسبة ١٠٠٪ أنه أدغم مدلهمّ كالبدو. كان دربه كما يظنه سهلا. ولكنه فوجئ بأسماك تعيقه حتى عن الحركة. منذ تلك العبارة عن صعوبة لقاء اثنين دون (قيصر)، وحشراته. أخذت أهتم به. إن المطر يثقب أرضكم. هذا الاسفلت الذي لايلين. أما تعذب هذا الصامد بوجه الخاذلين فهو يملؤني بالزهو إذ أحمل له فأسه فوق ذراعي إلى أن يطلب مني أن أتركه .. الأمطار لي وحدي»

وصلت ولم أكمل. لم يبد أنها أكترثت. قلت:

- تكتبين؟

قالت ونفسها مسدودة:

- خرابيط.

ج -

كدت أنسى علياء. عرفت أنها تخرجت وتزوجت. ولكني ذات ليلة قرأت كتابها الذي أصدرته هناك. كان اسمه الكتاب المجنون. .. حقاً لقد أشغلني ليلة من الزمان.

إن الأنثى ليست ضعيفة. بصراحة. خلونا شباب ونقبلها : المرأة أقوى من كل الرجال.

أقوى ... حتى مني أنا.

حائل في ٢٠٠٢/٤/٧م.

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

زوجة صالح

أميمة الخميس

لو إننا قمنا بالتقاط صورة لهذه العائلة مجتمعة، فسيبدو عندها (صالح) بينهم متميزاً ناتئاً، كأن هناك حول وجهه في الصورة تلك الدائرة التي تضعها الصحف حول الوجوه لتقول الثالث من اليمين !!.

وإن كان لايوجد سبب واضح لهذا فقد يرجعه البعض إلى طول قامته، أو نظراته الساهمة التي تقع في منطقة ما بين الخجل الدمث والإصرار المهذب. حينما نفك شفرة النجاح باكراً، فإننا نتعود التردد على مغارة النجاح.. مغارة (الكنز) افتح ياسمسم.. فينفتح...

والدرب الذي اعتاده صالح.. الصفوف الأولى، المقعد الأول والترتيب الأول في فصله... اعتاده كما تألف الطيور العودة إلى أعشاشها كل مساء، لأنه ببساطة المكان الوحيد الذي تعرفه والتفوق لدى صالح هو عشه الذي يجعله مقبولا ومبرراً بين رفاقه فيقبلون وجوده بينهم، على الرغم من إنه يرفض التدخين ، ويرفض الإنخراط في مغامرات اقتناص الفتيات وطقوس مخاتلتهن في الشوارع، واللمحات الخاطفة أمام بوابات المدارس.

هو لم يستطع أن يحول الإناث إلى موضوع اقتناص، على الرغم من مشاعره القلقة وأحلامه السرية، لكن بيته الذي يصطخب بسبع أخوات، يلمح اصطفاف أحذيتهن، وعباءتهن المعلقة خلف الباب، وأصواتهن التي تزخرف جدران المنزل، وأيديهن الصغيرة التي تقطع الخبز والجبن والزيتون لتصفه في صحون عشاء يقدم ... له.

لم يستطيع أن يحول النساء إلى موضوع اقتناص.. ولربما قلبه الرقيق الذي يجعله يأخذهن برفق إلى أقرب (مستوصف) عندما تصرعهن الآم العادة الشهرية.

فاكتفى (صالح) أن يصبح المتفرج المتحرق المتشوق بوجل، وقبل على مضض غمزات ولمزات التشكيك فيه، والإشارات الخفية الساخرة التي توحي بأنه يخاف من جسد المرأة.

❖ ❖ ❖

نجاحه في صفوفه الأولى هو تلك الخطوط البيضاء التي نظمت حياته وعبدتها فلم يعد يجرؤ على تجاوزها، حتى في مطالع الصبا عندما تهدر الدماء في الحنايا ذلك الجموح الدافق الذي يحول العالم إلى غابة شهية وغامضة، ظل (صالح) فوق رصيف المشاة لم يمتط أي مركبة..

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

فقط فوق رصيف المشاة يتبع الخطوط البيضاء التي نظمت حياته دائماً، وجعلت أمه تغرف من نبع (الدعاء) وتوضئه حتى أشرق وجهه.

ينقضي الصيف عادة في (الرياض) وقد امتلأ بالإنحرافات الصغيرة، وحيث يختار الفتية أن يدخلوا إلى عالم الكبار من خلال الاختلاسات المتكررة لصندوق العيب والممنوع والذي ينام الأباء عادة وهم يظنون أن مفتاح الصندوق تحت مخداتهم بينما الصيف الطويل (الرياضي) المنهك ينثر شياطينه الماكره في كل مكان، فلا يسلم منها أحد وعندما تبدأ عطلة الصيف تكف (الرياض) عن متابعة التوقيت، فينام النهار ويستيقظ الليل وبين ستائره السوداء تبدأ الحياة في التكشف ونسج ملامح حقيقتها الأولى في الأبدان على الرغم من الرقابة الصارمة للأسمنت وأسواره فإن الأربعين حرامي يدخلون البيت بداخل الجرار تحت حراسة وحماية الحراميات.

صالح في الصيف ينزل إلى حانوت والده، في (سوق الديرة) في الرياض القديمة، حيث يبيع والده ملابس رجالية، وعباءات ومسابح، على الرغم من أنه لم يكن المفضل لدى أبيه الذي كان يرى فيه بدوره بعض الليونة والخنوع، ولم يكن شديد الاكتراث بشهادته المدرسية المبهرة.

وفي الإنحناءه الطفيفة لأكتاف (صالح) هيئة خاله سعود (إمام المسجد) والذي يرى الأب إنه يرسل دائماً إشارات خفية من التأنيب المستتر بأنه قد شرب الدخان في شبابه، ولم ينتظم لصلاة الفجر وإنه ليس كفؤاً لأخته.

لايحب الوالد ذلك الجانب في صالح الذي استنسخه من أخواله ذلك الورع الدمث المتفهم، كان يصيبه بالحنق، علي الرغم من أن صالح كان يفسر خشونة والده دوماً بأنها عقابيل الشيخوخة والسكري.

وعلى حين كانت مؤخرة سيارة أخيه عبدالعزيز تمتلئ كل نهاية أسبوع بلوازم الرحلات وبندقية صغيرة للصيد ويختفي من ظهر الأربعاء إلى فجر السبت، صالح عندها كان يبقى ليلبي حاجات أخوته السبع ورغباتهن التي لاتكف في التسوق، حينما يدلفهن أزواجهن عند باب منزلهم صباح الخميس فيحضرن معبآت بالشوق إلى الخروج والتسوق والثرثرة الناقمة عن الزوج وأهله.

❖ ❖ ❖

صالح (الواصل) خريج قسم المحاسبة والموظف في شركة الأسمنت.. يريد أن يتزوج؟؟ وفي الولائم عادة يقتسم الأخوات السبع واجبات الضيافة فواحدة مسؤولة عن القهوة، والأخرى عن الدخون والثالثة عن العشاء.. وهكذا من خلال التقسيم السابق تحولت الأخوات السبع إلى فريق كشافة حماسي تقسم ووزع مهامه ليبحث عن زوجة لصالح، واكتفت الأم باللمسات الأخيرة ليضاء الضوء الأخضر.

(لطيفة) هي مركز العمليات وهي المنسق العام، ولطيفة وهي تتوسط مركز المعلومات، كانت تتوسط كل شيء في حياتها، فهي ليست سمينة ولكنها أيضاً ليست بالرشيقة، ذلك الجيل الذي يقف على أعتاب الطفرة فلم تنخرط في المجتمع سيدة حديثة ذات كعب عال وقصة شعر و(تايور) ولكنها أيضاً لم ترتد (الشيلة) على رأسها كجيل الأمهات، ليست جاهلة ولكن متعلمة تعليماً يفك رموز الصحف (ووصفات الأدوية)، ماهرة في الطبخ لكنها لا تتقن الأكلات الإيطالية والصينية الجديدة، والتي أصبحت النسوة تتباهى بصنعها، هي هناك في المنطقة الوسطى موزعة بين جيلين، الشيء الوحيد المتطرف في حياتها هي قصة زواجها. فقد عاشت في بداية حياتها الزوجية مع أهل زوجها، وعندما أنجبت طفلين وابتدأ أحد الأعمام بضربهم اضطر زوجها لترك المنزل بعد مشادات طويلة أصيبت خلالها لطيفة بارتجاف وتهدل عصبي في عينها اليسرى، استأجر زوجها لهم بيتاً صغيراً في نفس الحارة، وعندما بدأت الدنيا تطيب وسرى الماء في أغصان الحياة... (فاتت زوجها)!! فقد دعا زوجها رجلاً من جماعتهم إلى الغداء وحلف بالطلاق، ولأن الرجل كان مرتبطاً بموعد طائرة فلم يحضر.. عندها (فاتت) زوجها أي أصبحت طليقته، ولأنها المرة الثالثة، فقد أصبحت غريبة في بيته، فغطت وجهها عنه، وعادت إلى بيت أهلها.

وزحف إلى أذنيها لاحقاً شائعات صغيرة

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

أخبرتها إن طلاقها هي ذريعة امتطاها زوجها ليسافر ويبدأ حياة جديدة في شركة أرامكو في المنطقة الشرقية، وابنها الأكبر كان قد تجاوز سن الحضانة، بينما كانت تستطيع أن تحتفظ بالأصغر، لكنها خشيت أن ينكسر قلب أخيه على فقده، فذهبا معاً إلى كامب شركة أرامكو، وعادت هي وحيدة إلى بيت أهلها... فتوسطته بعد أن تزوجت الست الأخوات الباقيات وبقي الأب والأم وصالح وعبدالعزيز، رجعت واستقبلها جو احتفالي، لم تتكسر بداخله ولم تدخل في زحام سلطة نسوية مع زوجة أخ، كان هناك أب حنون يقرأ على صدرها القرآن في الأعياد والمناسبات خشية أن يشق صدرها الحزن شوقاً إلى أولادها.

لطيفة هي المنسق العام الذي قاد عملية البحث عن زوجة لصالح، صالح الذي حضر بعد أربع بنات، كانت وهي طفلة تحمله على خصرها النحيل وتطوف به في مقدمة البيت كي يطمئن وينام، بينما كانت الأم منشغلة بأكوام الأطفال والمهام.

❖ ❖ ❖

تتوهج أحاديث الأخوات السبع، وتتشابك أصواتهن كل خميس وهن يدلقن حصاد سلالهن بين يدي لطيفة، يشاركهن (صالح) ويرمم خجله وحرجه ببعض التعليقات الساخرة (هند ... تعمل مدرسة، عندما أبدأ الحديث وإياها ستقول لي أصمت إنها الحصة الرابعة ونورة بنت أبو دريحم!! غبار سيارة أبيها ما برح يخفق في صدري لابد أنه هو الذي سبب لي الربو، البندري أخوالها من منطقة (سدير) أخشى أن تطلب زيارة أسبوعية إلى هناك.

يلي ذلك تحاول كل أخت أن تجعل مرشحتها مميزة ونادرة، لكنها ظلت أسماء تطرح وتتناثر في فضاء الغرفة دون أن تقع إحداهن في سلة (صالح)، كانت الأخوات يرصفنهن أمامه خشية أن تتهمهن الأم بالكسل وعدم الاستماتة في البحث عن زوجة (لصالح)!!.

❖ ❖ ❖

وعلى حين أن النساء (النجديات في الدرعية) ضامرات رقيقات كغزلان الواحات، ملوحات كشرفات طينية يبادرها الصباح، فإن قانون الندرة كان يقتحم المشهد ويفرض شروطه الخاصة، فيعشق أهل (نجد) البيضاء الطويلة، كأعمدة النور البيضاء التي أضاءت القرى النجدية المتربة.

والجميع يبحث عن البيضاء الطويلة (لصالح) كم يجد الباحثون في البحث عن حبة الكمأة (الفقع) في الصحراء حبة (كمأة) بيضاء ومفعمة بمطر الوسمي..

وكذلك وجدوها شاهدتها (سارة) عندما كانت في زيارة لحديقة الحيوان برفقة أهل زوجها وأطفالها، طويلة بيضاء بأطراف لؤلؤية وعنق ناصع شاهق، وشعر يتموج بلونين تحت ضوء الشمس...، تبعتها سارة بحرص ودقة ولم تدعها تغيب عن عينيها، استمتع صغارها بمراقبة الحيوانات وهي كانت تلاحق البيضاء الطويلة!!.

جلست البيضاء الطويلة مع عائلة كبيرة تحت إحدى الأشجار، فجلست (سارة) بقربهم، نظرات (سارةٍ) المتقصية أربكت الفتاة فارتجفت أطرافها قليلاً.

وحين اقترب أحد الصبية من سارة سألته عن اسم العائلة، وبعد أن أجابها الصبي باسترابة مرت بالاسم بسرعة فائقة، على فهرس العوائل في دماغها فوجدتهم ينتمون إلى نفس الانتماء القبلي وعائلتهم.. فرحت إذ أشرعت البوابة الأولى، عندها أخرجت بعضاً من (الكيك) من حقيبتها وبعثت به للعائلة الكبيرة وأشارت لها الأم شاكرة ودعتها للمشاركة بفنجال قهوة.

أشرعت البوابة الثانية ...

وهكذا ظلت البوابات المغلقة تفتح، وفوق رأس (سارة) أكليل الزهو دون الأخوات إلى أن وصلوا إلى البوابة الأخيرة تلك التي أدخلتهم إلى الصالة التي سيقام فيها زفاف (صالح) على البيضاء الطويلة ذات العنق المرتفع.

وبدلا من أن تكون المهرة البيضاء على المنصة، في أبهتها الأسطورية تتلألأ في ثوبها الأبيض.... كانت تنثر شعرها ذلك الذي يلتمع بلونين فوق ظهرها وترتدي ثوباً أخضر داكناً !!!

وتلاحق النسوة اللواتي يقدمن القهوة لتتأكد

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

بأنهن يقمن بالواجب كما يجب. أفجع المشهد الأخوات السبع التفغن حولها قلن لها : لم أنت هنا؟

وبحزم شقت طريقها بين حلقتهن وتوجهت إلى الأم قائلة : هل من المعقول أن لا أشارك في زفاف أختي؟!

وكما تتخبط قوارير (البولينغ) عندما تقذف بالكرة السوداء وتتناثر ... تناثرن، ارتفع ضغط (نورة) وسكري (لطيفة) وتهاوت سارة وتحطم صولجانها.

لقد كانت البيضاء الطويلة الطعم المغوي الجميل الذي جلبهم للعروس الغامضة، والتي لم يروها .. والتي أصبحت زوجة (صالح) منذ مايقارب الأسبوع، بحسب صك شرعي من المحكمة.

واقتنصت لطيفة أم العروس وهي تحاول أن تتوارى خلف صفوف المدعوين، بينما هرعت (نورة) وارتدت عباءتها إلى (صالح) في حفل الرجال لتخبره.

هصرت (لطيفة) يد الأم بقوة وقالت لها: ماذا فعلتوا؟؟ وصاحت الأم وهي تخبط صدرها بأنهم رأوا العروس وليس أختها، زادت (لطيفة) من قوة الضغط وقالت: هل ستكذبين أعين سبع ... أخوات؟؟؟

فأخذت الأم تخبط صدرها وتصرخ وملأت القاعة بالأدعية على نفسها وعلى أولادها، وقادتها إلى غرفة داخلية تجلس فيها العروس (زوجة صالح) في ثوبها الأبيض ضامرة كغزلان الواحات ملوحة كشرفات الطين.

واستمرت الأم في البكاء والدعاء على نفسها وعمرها وأولادها إن هذه بالضبط التي شاهدتموها، بينما كانت البيضاء الطويلة ترقص في صالة النساء وتستسلم لكلمات الأغنية بنشوة وغنج.

وفي حفل الرجال .. بين اضطراب (صالح) وارتباكه لم يفهم كلمات أخته (نورة) المضطربة المشتتة وهي تسرد له ماحدث من خلف الغطاء الأسود، وفسرها بأنها إحدى حماقاتها التي اعتادت ارتكابها دائما بعد زواج زوجها مرتين عليها.

❖ ❖ ❖

وفي اليوم التالي اصطف السبع أمام بوابة العريس والعروس (كالسبع الطباقا) وفي أعينهن بقايا دموع وكحل وفجيعة البارحة.

فتح الباب (صالح) ..... وهو يرتدي بيجاما حرير زرقاء، ورائحة (الشامبو) والعطر تفوح منه، تجاوزهن واتجه إلى أمه وقبل رأسها، ثم التفت إليهن وقال:

شكراً .... لقد وهبتموني أجمل هدية في حياتي.....

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الجانب الآخر

لؤي حمزة عباس

اتكأ على الكرسي، أحسه يحتوي جسده ويضمه إليه، ثم رمى برأسه على الحافة المستديرة اللينة وأغمض عينيه، مازالت حلاوة الشاي في فمه تخالطها مرارة خفيفة، فقد تعود خلال سفراته أن يقضي وقتاً في كافتيريا المحطة، يتناول كوباً من الشاي يقدمه في كل مرة نادل جديد، ويراقب جموع المسافرين،شيء مايذوب في داخله وهو يحس أوقات الانتظار الأخيرة تصبغ الوجوه بشعور يكاد لايرى في مكان آخر.

فتح عينيه وكان القطار قد بدأ بالحركة، بطيئاً، كأنه يعاني في انفصاله من ظلال السقائف ومن ترقب عيون أناس الرصيف، استغرب إلى أن أحداً منهم لم ينتبه للحركة، ولم يهتم لساعة المحطة وهي تشير. بمقدمة حذائه دفع حقيبته السوداء ثم التفت من على كرسيه ورأى العربة خالية، فكر أن ثمة خطأ ما، لابد، وإلا فما معنى أن يواصل الناس انتظارهم، وأن ينود، وحده، مع الاندفاعة البطيئة للقطار؟

أحزنه أن يسافر من دون صديقه وهو يستمع لدوران العجلات يملأ فضاء العربة ويعيد لذهنه ضجة بشرية غائبة وامتزاج روائح ورغبات، كانا قد اتفقا على أن يمضيا معاً يتمتعان بصحبة الطريق ويستعيدان شيئاً من حديث السنين الخوالي، توجه قبل الثامنة صباحاً إلى المحطة بعد أن استيقظ في السابعة واثنتين وعشرين دقيقة ، أيقظ زوجته ومضى إلى الحمام، عندما عاد كانت ماتزال تلتقط أنفاس النوم الأخيرة، ويدها مطروحة خارج الفراش. هالة أن يجد كل أولئك الناس في صالة المحطة في تمام الثامنة، لم يكن يعتقد أنه سيواجه مصاعب في حجز تذكرتين في قطار المساء، سحب هويته بصورته ذات اللونين الأسود والأبيض التي أعاد طبعها لسنوات وهوية صديقه واتخذ مكاناً آخر الصف. منح نفسه لتدافع الموجة البشرية وقد وقف خلفه أناس آخرون فشعر بأنه صار بعضاً من جسد الموجة التي تحرك عشرات الرؤوس، وتشوح بعشرات الأيدي كأنها تسبح في نهر الصالة الواسع الكونكريت .. اقترب أحدهم، لم يلحظه إلا حينما صار قريباً منه وطلب بإشارة من يده هويته، تملكه شعور غريب وهو ينظر إلى عيني الرجل، واطمأن قليلاً لما رأى ابتسامة ترتسم على شفتيه، وسمعه يهمس: يمكنك أن تحجز معنا، وأشار إلى الأمام، نظر باتجاه الأصبع ورأى إبن عمه صفاء يلتفت من أول الصف، ملامحه غريبة نوعاً ما، تطل من بين الرؤوس والأكتاف، اقترب أكثر وقال: سنحجز غرفة بثلاثة أسرة، أنا وصفاء وأنت، هات هويتك. أشكرك ، أجاب ، علي أن أحجز بطاقتين، لي ولصديقي، رفع الهوية ذات الصورة الملونة مؤكداً

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

أنه ليس بمفرده؛ لكنه الآن وحده في العربة، فأين الصديق، وأين صفاء، وأين الرجل؟

أخذ القطار يزيد من سرعته فتتخاطف من حوله المناظر: يزول عالم ويطل عالم، أسند يده على ذراع الكرسي ونهض، مع أولى خطواته إلى باب العربة كاد يصدم بوجهه الجدار فقد علقت قدمه بذراع الحقيبة، خلصها بحركة دائرية في الهواء وعاود اندفاعه، دفع درفتي الباب إلى الجانبين وأغمض عينيه متوقعاً ضربة الريح تنفخ في المنطقة الرابطة بين العربتين، تلاحقت المساند الأرضية للسكة من خلال الفتحة السفلى أمام عينيه واحتك الحديد. سحب خطوات حائرة إلى العربة الأخرى وكانت فارغة أيضاً، توجه على الفور إلى النافذة فرأى جمالاً تجتر غير عابئة بحركة القطار، قريبة إلى درجة خشي معها أن يصدمه رأس أحدها مهشماً زجاج النافذة فتراجع ليسلم جسده لأحد الكراسي. ثم شاهد صبياً يتبول، ساقاه مفتوحتان ورأسه محني إلى أمام، هل كان يدور بالقطيع في وحشة الصحراء؟ شاهد بعده رجلاً بسترة بيضاء يرفع يده مضمومة القبضة ليضرب آخر، لم تكد يد الأول تكمل ضربتها حتى غاب الرجلان، فكر أنه رأى شيئاً مثل هذا من قبل، على شاشة التلفزيون، ربما خلال الأيام الأولى للانتفاضة، صورة كررتها وكالات الأنباء وكانت تقطع كل مرة قبل أن تكمل يد الرجل مهمتها.

حدث نفسه، مرة أخرى، بأن خطأً لابد وقع لكنه شك بأن القطار سيخفف من اندفاعه وأن أحداً سيأتي ليتفقد العربات فقد غادر القطار اهتزاز سرعته المتوسطة، وبدأت المشاهد تتداخل مختلطة مثل ضربات لونية قبل أن تختفي تاركة النوافذ لغيب المساحات الفسيحة. رأى نفسه مع امتداد الرمال في حلم البارحة، يجلس إلى مائدته في ركن مطعم عرف بطريقة ما أنه مطعم الفندق الذي يقيم فيه، ينظر أثناء فطاره من خلال النافذة فيرى السيارات سريعة تمر، ويرى الحيوانات تنحرف ما أن تقترب من واجهة الفندق، عابرة إلى الجانب الآخر، راوده، وقتها، شعور بأن شيئاً مايتغير: يغيب نزيل ويحل نزيل، لكنه استغرب لتردده في تنفيذ ماقطعه على نفسه في الليل وهو يسمع استغاثات النزيل السابق، وضربات خطوات متلاحقة على أرض الممر، من أنه سيحزم حقيبته ويغادر في الصباح فلا طاقة له على تحمل ذلك كل مساء. لكنه رأى نفسه جالساً إلى المائدة يفكر في النزيل الجديد والسيارات المارة، وحيوانات الشارع.

لم يصدق أن نتفاً من غيوم رمادية أخذت تحيط بالعربة ومن حولها تغيب المساحات. مع ازدياد السرعة شعر بضيق في تنفسه، كما لو أن سائلاً مخدراً ينتشر في شرايينه بدأ يحس بضعف أطرافه وبالبرودة تلف جسده. قبل أن يغمض عينيه رأى الغيوم تتكاثف، وكان حزيناً.

قصص قصيرة

عبدالله التعزي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رائحة وتمسح بالهواء

شعر ناعم وقصيراً يغطي أذنيها برفق. من الجانب كانت عيناها تبدوان وكأنهما نائمتين برمشيهما الطويلين وبريقهما بلمعة الصباح البارد. بدت في ريعان الشروق وهي ممسكة الكتاب بيدها اليمنى وتقرأ بصمت يناسب بياض ملابسها الناصع.

من بعيد بدا الجدار خلفها غير موجود ولكن ظلال جلستها ينساب إلى الجنب وكأنه يتمسح بالهواء.

بقيت كثيراً قبل أن تقلب الصفحة وتتطلع إليّ ثم تعاود القراءة وكأنني غير موجود.

كنت فعلاً غير موجود أراقب من بعيد وأحاول أن اقترب من رائحتها الأخاذة. لم أتقدم كثيراً ولكنني استمريت في استنشاق عبيرها المزهر.

كان جسمها يطلق رائحة تقودني إليه. عندما وصلت حيث تجلس لم أجدها كانت قد ذهبت وتركت الكتاب على الكرسي ورائحتها حوله.

خطوات ابتعادها يرددها الجدار وأنا أتصنع الصمت والصمم.

سواد البياض

تتعرف على الظلام بسواده القاتم بمجرد أن ترى وجهها. لم تكن بشرتها سوداء ولم يكن الضوء خافتاً ولكنها تملك هيبة السواد العظيم لمجرد أن تتكلم وتنظر إليك. عيناها غابة من السواد محاطة بهالة من الرموش تجعل منهما مغارة للأسرار.

منذ سنوات وأنا أعرفها وتعاملت مع سوادها بالكثير من الحذر ولكنني الآن مع نظراتها هذه لا أستطيع أن أقترب منها أكثر من هذا، فقد بدأ الخدر يتسرب إلى قدمي وأحداث السنوات الماضية ارتسمت أمامي والسواد بدأ يزحف حولي. لن أتقدم بل سأكتفي بالنظر إليها من بعيد وأتذكر أوقاتنا البعيدة مستمتعاً بسوادها القادم من الذاكرة. لا أعرف منذ متى وأنا أشعر بها سوداء ولكني الآن لم أعد أتذكر أنها كانت بيضاء قط.

شياطين البحر

اعتبرا انهما في المنتصف يقفان بقاربهما الصغير بجوار سفينة ضخامتها تسد الأفق عليهما. كانت السفينة وكأنها جبل يتربع على المحيط.

جلس الأول على حافة القارب متأملاً هذا الجبل الذي أمامه ومستعيداً حلم اليابسة الذي تمناه مذ شهور. لم يجلس .. بل إنهار على طرف القارب.

جدار السفينة الأحمر يجعل من الأرض حولهما صراخاً من الدم ويزيدهما تعباً.

جلس الثاني في منتصف القارب الصغير مهدوداً متمنياً أن يسرعوا في إنزال الحبال أو أي شيء فقد تعب من الوقوف على الماء.

عندما نزلنا إليهم كان أحدهم فاقد الوعي والآخر يحاول أن يتماسك إلى أن إنهار بين أيدينا. نظرت إلى محتويات القارب العفنة فلم استطع معرفة محتوياته عدا عظام السمك.

كان منظرهما مريعاً وجسداهما خفيفين جداً، ذكرني بشياطين البحر خفت ولكننا حملناهم إلى ظهر السفينة. أدخلوهما إحدى الغرف وعدت إلى عملي ولم أحاول أن أسمع أخبارهما، إلى أن اختفوا من السفينة ولم يعد يعرف أحد كيف ذهبوا ولا إلى أين.

كان يخطو ... كان يحلق

للكلمة القاسية عند سماعها تدحرج الصخور من أعلى الجبل. هكذا وجد نفسه يستيقظ من النوم على أصوات الكلمات مختلطا مع أصوات غريبة في الصالة.

كانوا يرمون حجارة لتهشم مزهريات البيت.

استعاد أنفاسه وفرك عينيه. خفتت الأصوات ولم يعد يسمع بوضوح، أرهف السمع.

كانت هناك تلاعبات مع روحه في السماء. أناس أو ربما أرواح مزودة بتحليقات نسور ضارية. هدأت نفسه قليلاً بعد أن تبدت له محتويات الغرفة فأصبح أكثر خفة وأكثر هدوءاً.

لم تعد تهمه الأصوات ولم يعد كما في السابق فقد تعلم التحليق وأصبح من الصعب عليه أن يمشي على الأرض.

تماماً .. قبل أن تذهب

حيث يقف، كانت تتسلل من خلفه خيوط الضوء المتعبة لذا لم يلتفت إلى النافذة فقد كان توازنه العجيب يربكه وينسيه كل الأصوات البعيدة القادمة.

عند الأفق كانت نظراته تصطدم بالسماء. في وقفته هذه اتخذ كافة الاحتياطات. جهز لهما رغباتها. وأعد لعتمة الليل وجهها.

هذا إن كانت تريد البقاء، وإن أرادت المغادرة فلتذهب مباشرة إلى الشيطان؛ قد يكون مشغولاً لكنه سينتظر.

لكنه الآن مستعد تماماً لنسيانها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

دروب الساحرات

إلى الرفاق الذين مشيت معهم على دروب الماضي.

لم تكن دروباً للساحرات ولكنها كانت طرقاً لهن يسلكنها بأجسامهن اللدنة يبحثن في نهايتها على تلك الأرض الفضاء ليبدأن مواقعة الشياطين.

كنت أشاهد معكم صراخهن في آخر الليل. نتربص ونحدق مبهورين.

أقف الآن وكأنني عشت معكم حياة أخرى.

الآن أصبحت أحد الشياطين الرابضين على الأرض في إنتظار الساحرات.

وعندما يأتين سأكتشف أن أجسادهن جفت وأصبحن شياطين في انتظار سحرة.

ذهب الرعاة

إبراهيم الحسين

ذهب الرعاة، وتركوا لي ما صنعوا؛ ذهبوا وتركوا ثغاء أغنامهم يضيء الليل.. تركوا نايهم ليس نسياناً ولا إهمالاً فعلوا ذلك كي يدب إليه نمل تذكرهم، فعلوه ليرتفع المكان إلى أقصى ما فيه، يراهم فيتبعهم. تركوا نايهم كي يهب المكان فيه، ويعودوا غيابا، وهم كثيراً ما يفعلون ذلك.

ذهب الرعاة بعيداً في غيابهم؛ ليستريحوا فيه، وليتخففوا من كل ما قد يجعلهم قريبين من مكان لايريدون الإقامة فيه؛ لينشبوا أظافرهم في مكان ما عادوا فيه في لحم منتقض لحم عار كانوا فيه ثم ذهبوا عنه، وعن دبيب أرجلهم، وزهرة خطاهم، وعن عشب أحاديثهم.

ذهب الرعاة، وتركوا شمسهم وصية على التراب، تجلده فيألم، ويأخذ عالياً حبيباته.

ما يفعل الرعاة إن أنا تشبثت بصوتي مثل شاة:

أيها الرعاة تعالوا، فأنا لا أحسن رعي أغنام الغائبين.

مايفعل الرعاة إن أنا ضممت شفتي على شوك غيابهم، ورغيت من أعلى نقطة في سنامي.

مايفعل الرعاة إن أنا أخذت ضوء الثغاء؛ لأقرأ حروف مكان ما عادوا فيه.

ذهبوا من الرائحة التي غادروها كي يؤسسوا لهم روائح في أماكن أخرى.

ذهبوا من الناي، لئلا يلمحهم أحد؛ فيتبعهم، خرجوا خفيفين حتى من مجرد الالتفات، لأن الالتفات متاع يثقل على الخارجين خروجهم. خرجوا دون كلام، لأن الكلام سوءة لاتليق بالذاهبين. لم يتركوا أثراً، لأن الأثر وجهة، ولأن الوجهة عبء يبطئ خطاهم، ويجعل اللحاق بهم سهلاً على الذي تركوا له ماصنعوا، على الذي جعلوه على الضوء والناي، والمكان الذي لم يعودوا فيه.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

شمس مبكرة

عبدالرحمن الدرعان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقفت عند المدخل الخارجي بضع دقائق (مرت كأنها بضع سنوات) أنتظر مع الزوار الآخرين أن يفرجوا عن أشواقنا ... ويسمحوا لنا بالعبور، جاءت امرأة تلهث، وأصوات مدببة تخرج مع أنفاسها .. كأن دزينة من عصافير الحقول محبوسة داخل قفص صدرها. أسندت راحتها إلى باب الزجاج .. فبدت كفها منخولة بالنمش البني... ومن تحت عباءتها فاحت رائحة وليمة طازجة معدة لتهديها إلى أحد المرضى.

تكدسنا على الباب، وجاءت الأصوات من خلفي تستغيث بالرجل المكلف بالمهمة الذي التفت إلى ناحيتنا أخيراً بعد أن دبت الفوضى بالمكان.. ونظر إلى ساعته ثم رفع أصبعين، وابتسم بسادية ثم عاد ونقر على سقف الساعة الملتفة حول معصمه المكتنز.

أخليت مكاني، وتخلصت من الزحام بصعوبة، وفي ظل الشرفة الصغيرة قال لي، ونحن ندخن سوياً: كم الساعة ؟! فاتتنا المباراة، وداس على سيجارته بحنق تعبيراً عن شعوره بالاضطهاد، ومضى باتجاه الباب المؤدي إلى المواقف المكشوفة لسيارات الزوار تحت الشمس والأتربة.

❖ ❖ ❖

وكانت الصور تتداعى على ذهني تباعاً.. أحدق في بلاط الممر البارد.. فتشع صورة أبي خطفاً كحجر من الياقوت ثم سرعان ماتحترق وتغيب.. لكني رأيته يسوي طاقيتي التي جاء بها معه من مكة.. ويزرر قميصي بعدما أجلسني متأهباً للعدسة، ثم يتركني أرتجف في حجرة مدير المدرسة بعد ما وضع ملفي الأخضر في الدولاب (هأنذا أصبحت رقماً صغيراً في جدول الضرب)!!

ورأيته خارجاً في المغيب يتقطر من ذراعيه ماء الوضوء ويسدد نحوي نظرة أعرف معناها، فأركض على الفور لأحضر له عباءة الوبر بعد أن آخذ نزهة قصيرة في شعرها الدافئ لايقطعها إلا صوته الذي يفاجئني في ليالي الشتاء الباردة موحشاً ومخيفاً: «انجز قبل ما أخلي آذاني وآذانك أربع»!!.

ورأيته حاسر الرأس تحت عريشة الخوص جرّاء ضربة شمس لئيمة والطبيب الشعبي يجس عنقه اليابس بأصابعه الزاحفة كعنكبوت سوداء بعد أن اطمئن على قضيب الحديد المغروس في المجمرة. عند اللحظة الحاسمة أشار إلينا بعينيه

أن نبتعد.. تراجعنا إلى الوراء حتى لسعت الأرض أقدامنا الصغيرة، وظلالنا التصقت ببعضها حتى رسمت بقعة خوف سوداء.. نتملقه أن يتركنا نتملى المشهد.. غير أنه أصدر صوتاً أشبه بالعواء، لذنا على أثره بالفرار، وتداخلت أصواتنا معاً بتلك الضحكات التي تباغت الأطفال لحظة الهلع.

وفي صباح العيد يفتح باب غرفته المشبعة برائحة البخور.. يحشو جيوبنا بالحلوى والنقود، ثم ينسل إلى الفناء بسرواله الطويل، مخبئاً يده الممسكة بالسكين وراء ظهره.. وحالما يرفع الخروف رأسه عن طاسة الماء يتله من قرنيه .. يجهز عليه ، ويتركه في لحظات خاطفة بقعة من الصوف ترتعش على بقعة من الدم، على مرأى من أمي الواقفة تنتظر مهمتها.

ورأيت يمتطي النخلة العالية في موسم الجداذ.. ويهجن فاتحاً رئتيه عن أقصاهما :

«ياعين لك بالهوى لفته ما انتي على دين الإخوان»

ثم ينزل عن الفرع الخاوي زاحفاً على يديه مثل دواب الحقول كبهلوان، تشتعل نار الغيرة في صدر أمي.. وتصوب إليه أسئلتها سهاماً مراشة بالحنق عن هذه الضرة التي فتنت أبي ... غير أنه لايكترث.. لايكترث أبداً، وإنما يطلق ضحكته الفاترة،ويكرر «ناقصات عقل ودين» وينحني على أخي الذي بدأ يدب بخطى ثقيلة، يناوله أصابعه المبللة بالدبس، وبدوره ينكب عليها ويلعقها بلهوجة.

❖ ❖ ❖

لم أنتظر أن يجيء المصعد.. أسأل بخوف من أين، وكيف يجيئ؟! ثم تتفتق الأسئلة الصفراء كزهور برية.. الصعود عبر السلالم يعزز الشعور بالشك.. هل يمكن أن ينجو من العملية.. وأنه سيعود إلى مبخرته التي أصبحت أرملة ويتيمة.. أم أن طائرة الإخلاء أقلته عبثاً؟! أو أن أخي الذي جاء بصفته مرافقاً هاتفني بالأمس لكي أشاركه طقوس الوداع. منذ أن فشل الطب الشعبي ووصفات العطارين مع أبي.. وأصبح ينقاد إلى المستشفيات .. نشأت بيني وبين أخي أزمة ثقة.. صار كلانا يلح على الآخر أن يعيد الإجابة مرة أخرى قبل أن يتنفس الصعداء.

أقول : ياالله لقد كان كابوساً مرعباً أقول لزوجتي

ولكنه هاتفك فعلاً. سيجرون العملية، هل أحضر لك ماءً؟!

أشهق ببلاهة .. فيجئ الصوت طرياً ولكن غرفة العمليات ليست مقبرة.

❖ ❖ ❖

ولم يستسلم للسكر، والضغط، ونوبات الربو بسهولة، لم يستسلم أبداً!! وفجأة .. فضحته المضاعفات الخطيرة.. وغيرت الكثير من عاداته اليومية، في ذلك المساء تأبط مخدته، ونام في المجلس.. وفي اليوم التالي بدأ يأنف من الطعام الذي تعده الخادمة، وعندما هدد أمي بالطلاق أصبح السر مكشوفاً وعارياً.. إلا أنه لم يعد قابلاً للتداول.

سألت الممرضة بلغة إنجليزية مكسرة.. فأجابتني بعد أن نقبت في الكمبيوتر بلغة عربية ذات قاموس هزيل.. وفي الممر الأخير عادت الصور تومض من جديد..

رأيته يتشبث بكرانف «منيفة» نخلته الأثيرة الذي أوقف طلعها للفقراء نفقة لأمي التي ماتت فجأة، وافتدته بروحها.. وأهدت إليه بقية أيامها.. يتشبث بجذعها، ويغرف على لجنة البلدية عندما جاءت مع بدايات الطفرة لكي تخطط المدينة .. وتقتلع صف النخيل المحاذي للزقاق .. وعندما مضغت العربات الصفراء الغريبة جدار الطين بكى كما لم يفعل من قبل.. وأقسم إنها إحدى علامات الساعة.

ورأيته مرة أخرى يبتلع الأقراص على مضض، وقبيل أن يخلد إلى النوم يتحسس حواف السرير، ثم ينادي بصوته الواهن «سالومي»!! فتهرع الخادمة التي تفهم الإشارة .. وتضع سطل الماء في مكانه المعتاد بعد أن تمهد له الفراش.

❖ ❖ ❖

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أفاق للحظات من أثر المخدر .. قليلاً ونادى «حنيفة .. ياحنيفة» ثم أنهدم كمئذنة شائخة ولما أفاق سألني عن «راكان» هل عاد من جلوته؟! نظرت إلى أخي لعله يسعفني.. فإذا إن «راكان» هو بطل المسلسلة البدوية؟!! تدخل «كارولينا» بأنبوبة المصل.. تفرز إبرتها في ذراعه العاري.. يكز أسنانه. فأبادر إلى ذراعه.. وأسندها إلى كفي على سبيل المواساة.. من مساماتها يأتي صوت المطر رذاذاً ناعماً.. وتلوح نخلة شاهقة خلف غمامة بيضاء.. وعلى فرعها المثقل تكمن غيمة من عصافير ملونة وسعفة تهتز على إيقاع «بلاك من واحد شفته عوده من الزين رويان»

في استراحة ما بين شوطي المباراة .. يتسلل الزوار إلى الزوايا بغرض التدخين، والجلبة تعمر الممرات الهادئة، نشرع أخي وأنا بمساعدة الممرضة أن نجلسه على الكرسي ذي العجلات.. فتومض في اللحظة نفسها عدسة المصور لينكشف الولد محفوفاً بغربته، يرتعش تحت عيني مدير المدرسة، في الممر كنت أدفع الكرسي (يبدو خالياً تماماً) .. أتأمل مزهرية الفل وثلاث شموس تتبعني كلما عن لي الخروج من البيت : بابا .. بابا، ألمح في آنية الورد زهرة لم تمتثل أقبلها بحب.. فيتحرك رأس أبي ويكمل أحلامه في اليقظة.

يا الله ، كم أبدو قاصراً وصغيراً.. فلماذا نتبادل الآن أدوارنا.. أن أكون بهذه السرعة أباك، وتكون شمساً رابعة تشرق قبل أوانها يا أبي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العلامة

عواض العصيمي

على جري العادة، تتصلت الريح مما حدث في المدينة، مخلفة عباءة من الغبار كثيفة وهوجاء. وبدوي يحوز انتباه أولئك الذين لايأبهون بأي شيء يمر، سوى الموت ومراقب البلدية كلما عن لهم أن يبنوا غرفاً جديدة للسكنى، كانت مطارق ريح أخرى تضرب مجمعات الصفيح في الأطراف فيشحب قلبه، ونادماً يعض بنانه الآتي من الضواحي. أما الباعة المتنقلون، فبما أنه لا فرق عندهم بين مختلف أنواع العجاج فكلها تحمل الغبار وانقباض القلب، فقد استمروا في عرض ما بين أيديهم بلا شعور بالندم. غير أن الأصوات سرعان ما عادت إليها الحشرجة بسبب الغبار واحتطبتها الأوهان والتمزقات. الوجوه أختبأت من جديد وراء الشمغ ولاذت فلولها بقطع القماش البديلة. في الأشجار اتسمت الأغصان بالاضطراب والضعضعة. فالأوراق التي من قبل تطايرت في الهواء، انطرح بعضها على الأرض قريباً من الجذوع الغليظة، وعند ذاك انفتح جدل صامت بين الأغصان وأوراقها التي تحت. ذلك يعني أن الأوراق الأخرى، مثلها مثل مزق المعاريض التي تطايرت فوق مجمعات الصفيح، وكان أهل الحي قد أجمعوا على أن يفضحوا فيها فساد المراقب وحبه للمال، قد تطاير مع الرياح لاريب.

ثمة يقين كان يفترض أن يعانق الأشجار لحظة بلحظة بعد انحراف مسار العجاجة وهو أنها رغم كل شيء لم تسقط. لكن الأوراق التي تحتها، الأوراق الخضراء بالفعل، سلبتها يقين البقاء على حالها.

فالعجاجة، كما لو أنها وابل من أسنان الجراد، تنتزع الأخضر وتلقي به في دواماتها المتعاقبة حين تعبر. الذي يتساقط من الوليمة هو القليل الذي يبقى. تتفشى في الجدران تصدعات أكثر. تفسد رائحة العطر في اليدين. تهترئ أدوات الزينة في حقائب النساء، وتشيع بينهن همهمات عن رائحة عفنة تنبعث من الأقراط والأساور. يتعفن اللحم وتتذربتقلصات معوية حادة براعم التسمم في اللبن. أما الخبز، فيضطر صانعوه إما إلى تصريفه بسرعة قبل أن يبور في السلال أو إلى إعادته للتنور لحرقه. ورغم ذلك لم يتعاف البلد من حمى ارتفاع الأسعار. كل شيء غال وفي نفس الوقت موجود بكميات وافرة.

في الخفاء، حاول فتية في المدينة كشف السر أو معرفة سبب التصدعات وفساد الأشياء، متهمين في البداية أنفاس الريح. انتظروا حتى صعدت من منابعها البعيدة مراوح الموكب القادم فخرجوا مسرعين باتجاه المهب. في العراء نشروا

ملابس مغسولة لرجال بالغي الكبر، إلى جوار قمصان مراهقين. وبعدهما بمسافة علقوا على عيدان من القصب ملابس نساء من مختلف الأعمار. ربطوا الخبز في أذرع أشجار ميتة من العطش. رفعوا عوارض خشبية، فوق النباتات الشوكية الضامرة، ووضعوا عليها أوصالاً من اللحم النيء الطازج. وفي أماكن مختلفة من المدينة، في شوارع عامة وفي أخرى ضيقة تقعي فيها الكلاب، وفي الأطراف، داخل مجمعات الصفيح، قاموا بنفس العمل وراحوا ينتظرون. كان الوقت يفرغ حقائبه على الأشياء ببطء شديد، إذ كانت الأيدي تتقطن من العرق ولما يمض منه إلا القليل. انتفخت العجاجة على مشارف العمران. ثم بهباء ونشارة الحواف صارت بلون نخالة الشعير قبل أن تدخل الأبنية والأسواق في مصايدها الكبيرة. دخلت بين الأغطية ذراتها الدقيقة وغمقت خيوط الضوء الساقطة على أرضية الممرات والغرف. تغلغلت في خياشيم الطير الغافي على الأغصان وأفاريز النوافذ. بكى الأطفال، واحتقنت المثانات. غير أن كل عجاجة تنسلخ من الأرض، لا تلبث بجنازتها أن تعود محمولة على معمار مهلهل يتبدد في الآفاق. وبما أن الريح لاتهب دائماً على منوال واحد، ولاتكتفي من الأرض بطية واحدة، لم يمر وقت حتى عادت الحركة إلى أوجها وخرجت الوجوه من أغطيتها الطارئة فرحة طليقة. وفي الوقت الذي نصب ميدانها العام عادته السيئة في تخيل المسوخ والمشوهين بعد كل عجاجة، نفضت الغبار عنها المدينة ودلق أهلها الماء ومكعبات الصابون على أجسادهم بإفراط. كان الفتية مسرعين، حاسري الرؤوس، قد انطلقوا للعراء لمعاينة التجربة قبل أن تفسد في الأنحاء أنفاس العجاج. وجدوا الأشياء على حالها ترنو إليها عيون الكائنات بحذر من بعيد . لم يتغير شيء. لا الرائحة تغيرت ولا اللون فتح تدرجاته الدقيقة لظاهرة ما. بينما في حقل التجربة الآخر، في المدينة، كانت قطعة اللحم الوحيدة التي أخفوها عن الأنظار، تحمل في خلاياها مظاهر التربص القديم للرائحة. لم يجدوا الملابس ولا أطباق الخبز في أماكنها فعادوا دون أن يسألوا أين اختفت، إلى السؤال الذي ما برح بعد ذلك يتردد في الأفواه: من أي مكان، في المدينة، ينبعث هذا الشر؟!.

من المجاري المفتوحة، قال أحدهم وهو ينش ذباباً عن وجه أخيه الصغير. لم لا تكون هي سبب هذه المصائب التي نعيشها؟ سأل محدقاً في اللاشيء.

وما دخل المجاري بتعفن اللحم؟ سأل آخر وهو يرفع قطعة اللحم المتعفنة بيده.

وتعفن الخبز؟ أردف ثالث يقف على مقربة من الأول..

كانت تظلهم شجرة ذات أغصان طويلة بأوراق رثة في أحد الأفنية. ظل الشجرة تناوشه قفزات سريعة لعصفور في الأعلى. من فرع إلى آخر تتحرك العتمة الضئيلة بسرعة فوق الرؤوس المتقابلة. نظر أحدهم إلى الأغصان وهو ينصت لفقرة حديث مقتضبة عن النفايات في الشوارع. كان المتحدث يحكي عن النظافة العامة. عن براميل النفايات، والمجاري، ومخلفات مغاسل العربات ويتهم المجتمع بالإدمان على الأوساخ والتلوث البيئي. رأى العصفور، غير آبه بما يدور تحته، يتحرك كما لو أنه يريد التحرر من قبضة الهواء الخاثرة العالقة بين الأغصان. فجأة، وجد نفسه ترى في قفزات العصفور لب الرغبة في البقاء عالقة في جسد بلا حراك. صحيح، لماذا يتعب نفسه معهم في البحث عن تفسير لظاهرة انشغل عنها غيرهم؟. البلد بكامله يحاذر الشروع في بحث الظاهرة خوفاً من الوقوع في روائح أنتن ومظاهر تفسخ أسوأ. وخطر على بال آخر أنه محض إدعاء ذلك التقرير القائل بأن الرائحة إنما هي خلاصة تغيرات مناخية غامضة مازالت تحير المتخصصين في رصد ظواهر الطبيعة. وأن فساد الخبز السريع ناتج عن سوء التخزين وتلوث النار في الأفران. وأن اللحم يتعفن بسبب الحرارة الشديدة وإهمال القصابين. بينما فكر ثالث في حجم الخسارة التي سيتعرض لها التجار والعقاريون بالذات لو فكر الأهالي في النزوح من البلد بشكل فعلي. من أين يأتون بأناس غيرهم تزدهر بهم أعمالهم؟!. كيف بدونهم يمكن تسيير الأمور بالشكل الذي من خلاله يتحكمون بالسوق اليوم؟. هل مثلاً سوف يستعينون بالشرطة لإجبار السكان على العودة إلى منازلهم؟ ولأن حديثه كان يدور حول نقطة لم يتبينها الآخرون بشكل واضح، تساءل مضيفاً بعداً هزلياً للموضوع: دعونا نتخيل كم سيكون مضحكاً منظر هؤلاء التجار والعقاريون وهم يتصارخون لترويج أعمالهم في شوارع بلد مهجور؟ ولما لاحظ أن أحداً

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لم يعلق بكلمة على الفكرة ، تقدم خطوة إلى الأمام: أقصد أنه كان أحرى بهم أن يخلصوا البلد من هذا التخلف العمراني برصد أموال كافية لتطويره وتحسين بنيته التحتية. ثم أضاف بصوت هادئ: ذلك أفضل من أن يتحكموا في السلع والأسعار بدون تقديم شيء مفيد للأهالي .. وهل التخلف العمراني هو المشكلة الأساسية في ظنك؟ سأل الجالس عن يمين المتحدث.

أجاب الذي ظل يتابع قفزات العصفور إلى أن رآه يجثم على أحد الفروع وقد ظهر عليه الإعياء التام: لم أسمع أحداً يقول إن المشكلة في هذا الجانب. ثم إن الناس قد ملوا من الحديث عن المحن التي ما انفكت تنغص عليهم لحظات حياتهم. إنهم يريدون للحياة أن تمر بأي شكل إلى أن يموتوا. المهم أن يموتوا في النهاية.. أليس كذلك؟ انتم أيضاً، تتقدمون بحيوية إلى الهدف نفسه.

ولكن بدلا من أن تكتفوا بانتظار الموت على الأسرة، ها أنتم تفاجئونه بالحديث عن رائحته الخاصة. ها أنتم تتلصصون على آثار أنامله في اللحم والخبز وبقية الأشياء.

قريباً جداً سيجد غسلة الأموات الرائحة بعينها في أجسادكم الباردة. سيحدقون في آثاره على وجوهكم المتقعة. اتهموه بالكذب والزندقة، وانهالوا عليه ضرباً حتى أفقدوه وعيه، ثم سحبوه خارج الحلقة واستأنفوا حوارهم الهادئ. صحيح، هل التخلف العمراني هو المشكلة الحقيقية؟ سأل الشخص المشكك في إدعاء التقرير بانتباه شديد. تحدث صاحب الفكرة عن أهمية التخطيط الحديث للمدن ودوره في تنظيم العمران وإرساء دعائم واقع معماري جديد متكامل الخدمات والمرافق. في المدن الحديثة لا توجد هذه الأزقة الضيقة المليئة بالبراز والقاذورات. لاتوجد هذه المساكن العشوائية الايلة للسقوط في أي وقت. غير أن آثار هذه المشكلة على المجتمع، أكبر بكثير من المشكلة ذاتها. وراح أمامهم يسهب في الحديث عن المخاطر الصحية والبيئية التي تهدد حياة الناس كل يوم. عندما وصل إلى ذكر الآثار الاجتماعية توقف. شعر أن أنفاسه تنهار في هاوية سحيقة انفتحت في أعماقه. أحس أنه يتحدث عما ليس قابلاً للتصديق بأن له صلة بالموضوع الأساس. سيقولون : أي تخلف عمراني هذا الذي يبعث كل هذه الرائحة؟

سيتساءلون متهكمين: ما دخل المساكن بفساد الخبز؟ ورغم ذلك، شعر أن من غير اللائق التراجع بهذه السرعة عن رأيه بعدما قطع مسافة طويلة في تبريره. عليه أن يتم ، برباطة جأش، الكلمات القليلة المتبقية من حديثه. خلاصة الكلام، قال، إن تطوير البلد يسهم بشكل رئيس في التخلص من الأوبئة ويساعد على الاستقرار النفسي لدى السكان. وكمن وجد ملاذاً قوياً لمنطقه صاح: انظروا إلى الحي الذي يقطنه التجار شمال المدينة وكيف أصبح محجاً في نظافته وتنظيمه واتساع شوارعه. وأضاف: لا أحد منا رأى على جدران أسوارهم شرخاً واحداً ولاحتى مجرد خدش بسيط. ألستم معي في هذا الكلام؟ في تلك اللحظة، كانت ريشة من العصفور الذي مازال غافياً على الفرع، تسقط خلف ظهر أحدهم، ثم بدفعة خفيفة من النسيم تلتصق برأس الشخص الممدد على ظهره بلا حراك. جعلتهم الغبطة الطافحة على وجهه يضحكون موضحين أن المنطق الذي تحدث عنه ليس المشكلة الحقيقية للظاهرة رغم أنه كان مفاجئا. هذه مشكلة البلدية في الأساس، وليس ذنب الأهالي أنهم وجدوا أنفسهم المخططين والمنفذين لما تسميه التخلف العمراني. علق واحد منهم لم يكن قد نبس بكلمة منذ البداية. ظهر وكأنه غير واثق من إيمانه بقدرة المتحاورين على الوصول إلى نتيجة. فهذا هو اليوم الرابع الذي فيه يتداولون الآراء حول الظاهرة دون فائدة تذكر. كل ما توصلوا إليه، هو أن التصدعات تشتد كلما ازدادت حلقات البنيان ضيقاً باتجاه وسط المدينة.

وفي ميدانها العام الذي تتوسطه دائرة من الحجارة حول نافورة ماء، ثمة وردة ببتلات ذات ألوان فاتحة، قالت نسوة يمتن على الأسرة أن ألوانها ستصير حمراء. وأنهن كثيراً ما رأينها في النوم تخرج من النار مباشرة. من كان يصدق ذلك الكلام، كان يفعله بدافع الشفقة على إنسان يموت. أما أولئك الذين لا يأبهون بأي شيء يمر، سوى الموت والمراقب وهو يملأ جيوبه بالأموال، فكانوا مرتعدين من الخوف يتلاشون في مجمعات الصفيح وهم يرددون: ناقصات عقل ودين.... يحدث ذلك، بينما في الأعماق تستيقظ بهدوء قصبة هائلة لجحيم تحت الأرض.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

إخضرار

عبدالله الوصالي

شجرة العنب تتمدد في استرخاء على أرض الحقل. كل شيء فيها بدأ يضج بالخضرة فموسم نضوج العنب شارف على الحلول. براعمها تتسابق إلى أخذ وضع الانبساط. أصبحت مهرجاناً من الألوان يتراوح بين الخضرة القانية وخضرة فاتحة تتيه بها الوريقات الجديدة في أطراف الشجرة. وأخذت حبات صغيرة صلبة تنتضد في عناقيد بشكل جذاب، هي الأخرى تتميز بخضرة مصفرة عن باقي أجزاء الكرمة.

كنت مكلفاً من قبل والدي بأن أتعهدها بالرعاية لهذا الموسم وذلك بلف العناقيد بطبقة من ليف النخل الطري بطريقة تسمح لها بالتمدد في الوقت الذي تحجبها عن أعين الطيور المتطلفة التي يستهويها مذاق مائها الحلو. وأرفع أغصانها الطرية في الهواء بعيداً عن التربة حتى لا تفتك بها الآفات الأرضية.

لف العناقيد لم يكن بالمهمة الصعبة لكن رفع الأغصان عن الأرض يتطلب الحصول على دعامات ذات مزايا خاصة فبالإضافة إلى السمك المعتدل كان يجب أن تحتوي آخر كل دعامة على تفرع بحيث يتشكل من ذلك التفرع زاوية يتم إسناد أطراف الكرمة المنبطحة عليها.

كنت أبحث حولي عما يصلح للمهمة حين شد انتباهي من فوق سور الجريد الذي يطوق الحقل أطراف شاحبة لشجرة أثل عجوز متهدلة الأطراف كانت تتغذى على رطوبة التربة من حولها.

حملت فأسي ويممت شطرها وقد وجدت بغيتي فيها. فروعها رغم جفافها كانت لاتتكسر بسهولة فكلما ضربت إحداها جضت الشجرة بكاملها. أدركت أن المنشار أجدر بالمهمة، وبالفعل حققت به قدر كبيراً من العملية. كان المنشار يمضي بسهولة دخل نسيجها حتى إذا لامس الجزء الرطب في أعماقها بدأت عصارة خضراء تقطر على نصله الحاد.

حملت ما جمعته من الإثلة التي لم يبق منها شيء يذكر. وفردت عليها أغصان الكرمة الخضراء الرقيقة بعد أن تأكدت من تثبيتها بقوة في الأرض وأخذت أتفقدها بين الحين والآخر وألاحظ كيف تكبر وتستدير حبيبات العنب يفتح لونها وهي تكتظ بعصارتها الغضة وأحكم غطاء الليف حول العناقيد وأتأكد من متانة العريشة التي صنعتها.

في ذات يوم وأنا أقوم بعملي كالمعتاد رأيت ورقات إبرية الشكل تتخلل أوراق العنب المفلطحة تتبعتها وجدتها تنتهي إلى فروع الإثلة فحصت بقية أعمدة العريشة وجدتها وإن اختلفت في مدى اخضرارها إلا أنها كانت جميعها تنمو من جديد!!

العوالم الميتاقصية في الرواية العربية

أحمد خريس

دار الفارابي (٢٠٠١م)

من الأعمال التي لفتت الأنظار إليها بعد نحو قرن من صدورها رواية ستيرن الوحيدة «ترسترام شاندي» وهي محاكاة ساخرة لطرائق السرد في عصره، من حيث أنها تحيل إلى ذاتها؛ بتناولها عملية التأليف التخييلي نفسها. وقد مثلت هذه الرواية خروجاً صارخاً عن المواضعات الروائية المتبعة في ذلك الحين. لكن الرواية المعاصرة شهدت، في مختلف الثقافات، تحولات قد تفضي، مستقبلاً، إلى قلب المعادلة الروائية التي كانت قائمة زمن ستيرن: أي أن يصبح اشتغال الرواية بآليات تكونها بوصفها عملاً تخييلاً هو القاعدة، أو المواضعة السائدة، وتضحي الرواية المصورة لعالم ما خارجها هي الشذوذ.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقد نظر النقاد في العصر الحديث إلى «ترسترام شاندي» بوصفها نصاً رائداً في سياق ما عرف عربياً بـ «الميتاقص»، أو القصة عن القصة، أو القصص الشارح، أو الميتارواية، أو ماوراء الرواية» وغيرها من المصطلحات المترجمة والمعربة.

يتناول كتاب «العوالم الميتاقصية في الرواية العربية» في مفتتح فصله الأول هذه الإشكالية الاصطلاحية في الخطاب النقدي العربي الحديث، ويصل أحد خريس - بعد بحث معمق في إشكاليات تعريب مصطلح meta-fiction وترجمته -إلى الجمع بين تعريب البادئة meta مع تعريفها، وترجمة الجزء الثاني fiction إلى «قص»، ليصبح «الميتاقص» معطياً المصطلح ليونة في الاستخدام وفقاً للسياق العربي، ومحاولاً استيعاب أبعاد طيفه الدلالي، أما دلالته أو دلالاته الدقيقة فلا تزال

موضع إشكال في الثقافة نفسها التي انتجته، وهو إشكال غير قابل للحل، فيما يبدو؛ ذلك أن المصطلح يحاول استيعاب ظاهرة متغيرة الأنماط في جنس أدبي متغير من حيث هو، أعني الجنس الروائي، حتى قيل: إن الثابت الوحيد في الرواية عبر العصور هو عدم ثباتها.

ومن الطريف أن يكون الميتاقص نفسه جزءاً من إشكالية التعريف والتحديد، من حيث هو قص يطرح أسئلة تتعلق بعملية القص ذاتها، فهو نتاج تخييلي لايقدم الواقع وإنما ينعكس على ذاته طارحاً إشكاليات تقديم الواقع قصصياً؛ ملغياً الحدود بين حقل المتن «القص» من ناحية، وحقل الأسئلة المتعلقة به «نظرية السرد» والاشتغال التطبيقي بدراسته، من ناحية أخرى. لهذا نجد أن ممارسي الميتاقص البارزين هم أولئك الذين يعدون في الوقت نفسه من منظري السرد كغونتر غراس وإمبيرتو إيكو.

يعي متلقي «الميتاقص» - عن طريق العبثية والمفارقة والسخرية وكشف الأدوات - أنه إزاء عالم ورقي لايحيل إلى الواقع بقدر مايحيل إلى واقع تشكله هو. فـ «الميتاقص» يطرح أمام المتلقي إشكالات تتعلق بعملية القراءة / التأويل؛ بنص غير منجز، لاسبيل إلى تجسير مسافاته وملء فراغاته إلا بتدخل القارئ؛ فتتجاوز قراءة النص الروائي اتجاهها الخطي إلى فرض تلاحم جدلي/قرائي مع النص. قد يوحي هذا بأن «الميتاقص» عالم مفتوح، لكنه ليس كذلك، كما يبين أحمد خريس في بقية الفصل النظري؛ بتناوله حدود الميتاقص، وعلاماته السردية، ومتعلقاته الاصطلاحية، والفاعلية النقدية لمعطياته التطبيقية.

ومع أن القارئ قد يشعر بضبابية في بعض منعطفات الفصل الأول فهو أعمق تناولاً وأوثق صلة بموضوع الكتاب من الفصل الثاني، الذي تطرق فيه المؤلف إلى تغير الوعي الروائي، وعرج على قضية واسعة متشعبة لايحتملها الكتاب هي مسألة «الحداثة»، خاصة أن هذا الفصل لايفضي إلى مابعده من حيث هو مبحث تاريخي؛ ذلك أن المؤلف يبدأ الفصل الثالث بما يسميه تواضعاً، «مجازفة تأصيلية» محاولاً تحديد بدايات الميتاقص في السردية العربية الحديثة، دون وصلها تاريخياً بمعطيات الميتاقص في الأدب الأوروبي من حيث التأثر والتأثير. ومهما يكن من أمر، فهذا مبحث من مباحث الأدب المقارن.

وفيما تلا هذا من صفحات الفصل الثالث تناول الكاتب أربعة أنواع من الممارسة الميتاقصية العربية :

(١) الميتاقص الخفي، الذي يقدم وعيه الذاتي بذاته بوصفه قصاً بصورة ضمنية، كما في روايتي «مالك الحزين» لإبراهيم أصلان، و«محن الفتى زين شامه» لسالم حميش.

(٢) باروديا الرواية الميتاقصية، وهي الرواية التي تتناول روايات ماضية بمحاكاة الأشكال الروائية القارة؛ تأسيساً على أن القص - بأشكاله كافة - نوع من باروديا Parody الحياة، بغض النظر عن مدى التشابه بين (المحاكي والمحاكى).

(٣) عوالم الصندوق الصيني، وهو النص الروائي المكون من دوائر قصية متعددة تتداخل فيما بينها عن طريق التراكب أو التجاور أو التعارض، ويقدم المؤلف مثاله التطبيقي لهذا النوع من ثلاثية «شكاوى المصري الفصيح» ليوسف القعيد.

(٤) الشخصيات تبحث عن مؤلف، وهذا النوع كما يدل عنوانه يبتدع عالماً تتمرد فيه الشخصيات على مؤلفها وتحيله مثلها، إلى كائن ورقي، فتتساوى القامات، بل قد تملك الشخصيات المتخيلة سلطة داخل - نصية، تتجاوز سلطة شخصية المؤلف الحكائية، كما في «ظلال على النافذة» لغائب طعمه فرمان، وثنائية «النجوم تحاكم القمر» و«القمر في المحاق» لحنا مينه.

وقد خصص خريس الفصل الرابع والأخير من كتابه لدراسة الميتاقص في ثلاث روايات عربية تقدم، كما يقول : «تجارب ميتاقصية جامعة، تعتمد معظم التقنيات الميتاقصية المتداولة... لكنها تتجاوزها إلى أشكال ميتاقصية أقل شيوعاً (على

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

أن الروايات الثلاث تتشابه من جهة أن الميتاقص فيها) يتولى قياده سارد يقوم بدور المؤلف التقليدي» ص١٩٥.

على الرغم من وضوح لغة الكتاب بذاتها وحرص مؤلفه على التوضيح؛ فإن بعض الروايات التي ناقشها تستلزم أن يكون القارئ حديث العهد بها، أما من لم يطلع عليها فيسيفوته إدراك عدد من الملحوظات المهمة والدقيقة. ومع أن كثيرين لايشعرون براحة عند رؤيتهم خطاطات في الدرس السردي، من منطلق أنها تزيّد معرفي حسب، فإن دراسة الميتاقص خاصة قد توجب في بعض منعطفاتها توظيف خطاطات مبسطة توضح في أقل تقدير، تصور الدارس للعلاقات بين المستويات السردية داخل النص الواحد.

ومهما يكن من أمر فإن هذا الكتاب إضافة مهمة لحقل الدراسات السردية العربية، من حيث تناوله قضية شائكة بأسلوب واضح وطريقة طرح متدرجة تتيح للمختصين التواصل مع البحث، في مستوى منطلقاته ومسلماته والمفاهيم التي تحكمه، وتتيح لشداة الدراسات السردية التعرف إلى آليات اشتغال الميتاقص الذي ينمو بوتيرة ملحوظة في العطاء الروائي العربي المعاصر.

م.ق

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

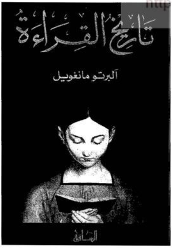
تاريخ القراءة

البرتو مانغويل
دار الساقي (٢٠٠١م)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«يحكي كلود ليفي - شتراوس، عندما كان يقيم في وسط هنود النامبيكفارا في البرازيل، كيف أن مضيفيه أخذوا منه - عندما شاهدوه يكتب - قلم الرصاص والورق وبدأوا يقلدون ماكان قد كتبه بخطوط متعرجة طالبين منه قراءة ما كتبوه، كان سكان نامبيكفارا يظنون أن خربشاتهم لها بالنسبة إلى ليفي - شتراوس نفس أهمية ما كان قد كتبه هو على الورق» ص ٨٣.

هذه إحدى حكايات البرتو مانغويل في كتابه «تاريخ القراءة» الذي ظهر بالإنجليزية في العام ١٩٩٦م، وترجم حال ظهوره إلى عدد من اللغات. (صدر لمؤلفه في العام الماضي ٢٠٠١ كتاب آخر عن القراءة أيضاً، لكنها قراءة الصور، لا الحروف بعنوان «قراءة الصور» Reading Pictures)



مؤلف الكتاب روائي وكاتب مقال، أرجنتيني الجنسية. قام بتحرير عدد كبير من المجموعات القصصية القصيرة، كل منها تنتظم نصوصه تيمة معينة. وهو أيضاً مترجم متعدد اللغات: الإنجليزية، الإسبانية، الإيطالية، الألمانية، الفرنسية.

معرفته بهذه اللغات والإطلاع على آدابها - وآداب لغات أخرى عن طريقها كالعربية والصينية واليابانية والفارسية - مكنته من قيادة قارئ «تاريخ القراءة» عبر ستة آلاف عام من تجربة الإنسان القرائية، منذ بداياتها نقوشاً على ألواح الصلصال عند السومريين، مروراً بالفراعنة، ثم اختراع الطباعة في القرن الخامس عشر، حتى الكتابة الإلكترونية على الأقراص المدمجة في عصرنا. ولم يقتصر المؤلف على ثقافته الأم (الأسبانية)، بل تجول من أمريكا إلى أوروبا إلى الصين واليابان والعراق وتونس ومالي، وغيرها متناولاً مختلف الثقافات. لكن

ينبغي أن نسجل هنا أن عدم معرفته بتاريخ الثقافة العربية الإسلامية فوّت عليه الكثير.

والكتاب ليس تقصياً تأريخياً للقراءة، بخلاف ما قد توحي به كلمة «تاريخ» في عنوانه، فهو يبدأ بفصل مستقل بعنوان «الصفحة الأخيرة» وينتهي بفصل مستقل بعنوان «الصفحات الأخيرة» وفيما بين هذين الفصلين، يقع قسما الكتاب: «فعل القراءة» و«سلطان القارئ» اللذين تناول فيهما المؤلف جوانب شتى من القراءة بوصفها نشاطاً إنسانياً، ومن المقروء بوصفه تأليفاً وبوصفه مادة، فجاءت عناوين الفصول: القراءة بصمت، تعلم القراءة، قراءة الصور، القراءة على الآخرين، شكل الكتاب، القراءة الوجدانية، مجازات القراءة، القارئ الرمزي، القراءة خلف الجدران، سرقة الكتب، الكاتب كقارئ، القراءة الممنوعة، الولع بالكتب، وغيرها.

«تاريخ القراءة» تأمل أدبي فلسفي اجتماعي في القراءة يحيط به سياج منهجي يحاول استيعاب مختلف التجارب الإنسانية في القراءة. وفي تأمله، يقرأ المؤلف تاريخ الحضارة وتاريخ كل قارئ، يستحضر ذاكرة التاريخ ومعها ذاكرة القارئ نفسه. «من يستحوذ على كتاب (مستعمل) يواجه تاريخ الكتاب، وآثار صاحبه السابق، أي أن كل قارئ جديد يتأثر بالتصورات عما كان يعنيه الكتاب لصاحبه السابق أو لأصحابه السابقين». ص٢٩

ويمزج مانغويل الذاتي بالعام، إذ يبدأ عدداً من الفصول بالحديث عن تجاربه الشخصية في القراءة: فيقحم القارئ تدريجياً في موضوع الفصل. ومن ذلك: مايحكيه عن تجربته في الاستماع إلى القراءة في طفولته المبكرة، حيث كان يرهف السمع بشوق لصوت المربية يروي له ما سيحدث لاحقاً في القصة، وما يرويه عن تجربته في صدر شبابه عندما أصبح هو نفسه قارئاً، وكان المستمع آنذاك مواطنه الشهير (المكفوف) جورج لويس بورخس. ويتحدث مانغويل عن مشاعره بعد سنوات من ذلك التاريخ عندما زار العراق ومر بـ «بابل» المنطقة التي تترسخ فيها - حسب أقوال العلماء - جذور الكتاب، وبالتالي القراءة.

تنتظم فصول الكتاب كلها فكرتان، الأولى: كيف تغيرت نظرة الإنسان للكلمة المكتوبة، وكيف أثرت الكلمة المكتوبة في العالم، وكيف أثر فيها العالم. والأخرى: طاقة القارئ على فهم المقروء وتفسيره بناء على تجاربه الشخصية وقراءاته السابقة. القارئ، كما يرى مانغويل، لايقرأ الصفحة الواحدة مرتين؛ لأنه في المرة الثانية يقرؤها بفهم ورؤية أخرى بفعل ما لقيه منذ القراءة الأولى.

«الناس يقرءون لفهم أنفسهم والعالم من حولهم (لكن) القراءة ليست عملية أوتوماتيكية لحصر النص، مقارنة بانتقال الصورة الى الفيلم عند إجراء عملية التحميض الضوئي، بل إنها عملية استنساخ معقدة ومحيرة ومذهلة تحدث بصورة متشابهة عند جميع الناس، وتحتفظ مع ذلك بميزة خصوصية عالية تختلف من إنسان إلى آخر. أما إذا كانت القراءة تحدث بعيداً عن السمع أو تحدث داخل مجموعة واحدة من العمليات السيكولوجية، أو من العديد من مثل هذه العمليات، فناحية لايعرفها العلماء بعد. بيد أن العديد منهم يظنون بأن عملية القراءة معقدة مثل التفكيرة» ص ٥١

ينتهي الكتاب بصورة فوتوغرافية من الحرب العالمية الثانية، لمكتبة عامة لحقها دمار شبه تام، وفي داخل البناية أناس يبحثون في الرفوف عن كتب يقرأونها. رؤية الصورة تجعل القارئ يتساءل: هل فقد هؤلاء الناس عقولهم؟ على أن مانغويل يبين أنهم إنما يبحثون عن معنى لهذا العالم الذي فقد عقله.

م.ق

جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا

أسماء شاهين

المؤسسة العربية (٢٠٠١م)

على الرغم من تعدد اهتمامات جبرا إبراهيم جبرا (الشعر، والنقد، والفنون التشكيلية، والترجمة) فقد استطاع أن يقدم للمكتبة العربية سبع روايات، هي: (صراخ في ليل طويل، صيادون في شارع ضيق، السفينة، البحث عن وليد مسعود، يوميات سراب عفان، الغرف الأخرى). وقد شكل عدد منها علامات واضحة في مسيرة الرواية العربية، وحظي باهتمام الدارسين منذ وقت مبكر. وهذه - فيما نعلم - أول دراسة تستقل بتناول المكان في رواياته.

وقد شهدت دوائر الدرس الأدبي العربي في السنوات الخمس عشرة الأخيرة اهتماماً ملحوظاً بدراسة المكان (الفضاء) في السرد بعامة، والنوع الروائي على وجه الخصوص. وعلى الرغم من ازدياد الاهتمام به عربياً وغربياً؛ فإن المكان السردي لم يحظ ولو بجزء من العناية النظرية التي لقيتها عناصر سردية أخرى كالشخصية والزمن.

وبسبب من ندرة المعطيات النظرية المتعلقة بالمكان بوصفه عنصراً سردياً حاولت المؤلفة في «التمهيد» النظر في مفهوم المكان من زاويتي الفلسفة وعلم الاجتماع إلى جانب الإلماح لمفهومه الأدبي. وتظهر في هذه المقدمة إشكالية شائعة في المقدمات النظرية، وهي الميل إلى تقديم مجموعة من المفاهيم المتفرقة دون توضيح المفهوم المحدد الذي تتبناه الدراسة، وتؤسس عليه منطلقات تناولها المتن المدروس.

ثم ينقسم الكتاب إلى فصلين «صور المكان» و «البناء الفني» اتبعت المؤلفة في أولهما ما اتبعه بعض دارسي المكان الروائي، إن لم يكن معظمهم، وهو تصنيف أنواع المكان والتمييز بين مجموعة من الثنائيات، أو العناصر المتضادة، المتمثلة في الأمكنة المغلقة كالبيت والسجن والمقهى، مقابل

الأمكنة المفتوحة كالشارع والصحراء والبحر والمدينة. وتناولت المؤلفة في الفصل الثاني علاقات المكان بعناصر السرد الأخرى كالشخصية من الناحيتين النفسية والجسدية، والزمان الذي درسته بوصفه تاريخاً متعدد الأبعاد (الماضي ، الحاضر..) ومعطى وجودياً كذلك. وتناولت في هذا الفصل أيضاً اللغة من حيث الرمز والأساليب السردية.

وقد تنبهت الكاتبة منذ البدء إلى أن أكثر من نصف روايات جبرا (أربع ، على وجه التعيين) تحمل عناوين يتجلى فيها عنصر المكان، ولاحظت أن روايات معينة تركز على أمكنة بذاتها كتركيز (صراخ) و (صيادون) على البيت، وتركيز (الغرف الأخرى) على السجن وما يتصل به، وظهور المقهى في أعماله على نحو شبه متساو.

وسعت الكاتبة إلى قراءة أبعاد المكان عن طريق ربط العناصر المكانية بالشخصيات والحدث ربطاً مباشراً في جزئي (فصلي) الكتاب؛ مما قد يقلل من فاعلية تقسيم الدراسة إلى جزأين مستقلين، لكنها في أي حال، خلصت إلى مقولات عامة عن دلالات المكان في روايات جبرا وبينت ارتباط مختلف أنواع الأمكنة بشخصيات ورؤى معينة.

فالبيت في (صراخ) يمثل سجل ذكريات متدفقة لساكنيه، وهو في الآن ذاته مأوى من قسوة العالم الخارجي. ويقابله في (صيادون) البيت / الطبقة الذي انهمك «جميل فران» في وصف أدق تفاصيله التي تفوح منها رائحة الثراء، على حين أن البيت في (السفينة) مثل حلماً للشخصيات بوصفه رمزاً لانقطاع الترحال والتشرد. وتنوعت دلالة البيت في (البحث) على نحو يصور تعدد علاقات وليد مسعود اجتماعياً وثقافياً وسياسياً.

وفي قراءتها لـ (السفينة) خاصة تلاحظ الباحثة عنصر الرمز الأسطوري الذي هيأت له الرواية بزيارة أبطالها الأماكن الأثرية في جزيرة «كريت» وما تبع ذلك من استدعاء لأسطورة «أردريانة» وعشقها المدمر، وترى المؤلفة أن جبرا أراد ربط هذه الأسطورة بعلاقة عصام بـ (لمى)، واستدعى شخصية «يوليسس» لإعطاء شخصية «وديع عساف» بعداً أسطورياً.

أقوى أجزاء الكتاب هو الجزء المتعلق بالمدينة بوصفها حلماً؛ إذ نجد تعمقاً لدلالات المكان، وربطها بمجمل رؤى جبرا، من جهة قضايا الانتماء والبحث عن الهوية وانشطار الذات ثقافياً.

قد يثير هذا الكتاب في أذهان بعض قرائه أسئلة بقدر مايقدّم لهم إجابات، وربما أكثر؛ إذ يظهر - وهذا مجرد انطباع - أن المؤلفة كتبته بوصفه بحثاً أكاديمياً طلابياً؛ فقيّدتها أسوار الرهبة الأكاديمية وعامل الوقت في مجمل العمل. وإثارة الأسئلة أفضل ، بأي حال، من تقديم إجابات خاطئة. كما يبدو أن إعجابها بروايات جبرا - الذي يشاركها فيه الكثيرون - أدى إلى ظهور عدد ملحوظ من أحكام القيمة.

م.ق

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

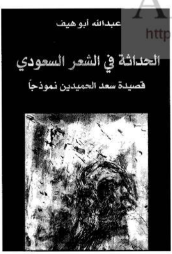
الحداثة في الشعر السعودي
قصيدة سعد الحميدين نموذجاً

عبدالله أبو هيف

المركز الثقافي العربي (٢٠٠٢م)

في ظل ندرة الدراسات التي تتناول الأدب في المملكة العربية السعودية وبالذات الشعر يأتي هذا الكتاب كإضافة جديدة لتسليط الضوء على إحدى المراحل المهمة للأدب في المملكة والتي تمثل ما بعد مرحلة الرواد والانتقال من القصيدة العمودية التقليدية إلى النسق الشعري الحديث شكلاً ومضموناً، وقد اختار أبو هيف سعد الحميدين لأنه وكما جاء في مقدمة الدكتور عبدالله الغذامي للكتاب «يلخص حادثة التغير الإبداعي الحداثي ويترجم صورة الحدث ويكشف عن واقعة التحول في التجربة الشعرية الخليجية»، وقد رأى الغذامي أن أبو هيف بذل جهداً علمياً عميقاً ومكثفاً لقراءة شعر الحميدين وكشف إبداعاته وقيمه الفنية.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com



بدأ أبو هيف دراسته بتوطئة تحدث فيها عن الحداثة مشيراً إلى كتبه ودراساته السابقة حول الأدب العربي وفن القصة القصيرة والتي كانت مخاض تجربة لتأمل الصراع الدائر في الثقافة العربية الحديثة حول قضية الحديث والتحديث والحداثة وما بعدها، وقد أشار إلى أنه كتب دراسات هذا الكتاب على مدى ثلاثة أعوام طلباً لإحاطة أشمل إلى أنه كتب دراسات هذا الكتاب على مدى ثلاثة أعوام طلباً لإحاطة أشمل وتمحيص أدق لمسائل الحداثة الشعرية من جهة وعلى وجه أخص قصيدة الحميدين. لذا فقد ناقش في الفصل الأول الحداثة في الشعر السعودي مشيراً إلى بدايات ظهور الشعر الحديث في الدراسات كما ورد في دراسة عبدالله الحامد التي تعد الأولى وما صدر بعد ذلك من دراسات للشعر الحديث في المملكة، وقد توسعت متابعة أبو هيف لتتناول الدراسات التي تناولت الشعر في منطقة الخليج عموماً منتهياً إلى كتاب مختارات من الشعر العربي الحديث من الخليج والجزيرة العربية

والذي نشرته مؤسسة البابطين. ثم انتقل إلى الدراسات التي تناولت شعر سعد الحميدين إضافة إلى ذلك تطرق لسيرة الحميدين الثقافية راصداً قراءاته المختلفة وهتماماته وأساتذته وأنشطته الثقافية المتعددة، لينتقل بعد ذلك للحديث عن الدراما والنزوع الدرامي في الفصل الثاني، بدأه بمحاولة لفهم مصطلح الدراما وعلاقته في الشعر ليصل إلى أن الدرامي في الشعر يعبر عن الاجتياز والخيالي الذي يبلغه الشاعر في احتضان القصيدة لرؤية العالم بتناقضاته وصراعاته من خلال تمثيل الفعل الإنساني في مواصفاته وتخييله معاً. ويصل أبو هيف إلى إنه لا غرابة أن يتعامل النقد العربي الحديث الراهن مع درامية القصيدة على أنها خصيصة رئيسه من خصائص الحداثة الشعرية، ومع ذلك يرى أن شعر الحميدين مثال للشعر الدرامي مشيراً إلى النجوى أو «المونولوغ» وتعدد الأصوات والتمثيل والسرد الروائي وحوار الآخر «الديالوغ» وتقنية القناع والترميز والأسطورة وقد وأورد أمثلة متعددة من شعر الحميدين. وكما توقف عند الدرامات وجعل التناص محوراً للفصل الثالث الذي بدأه بتحديد مصطلح التناص وموقفه في التراث العربي طارحاً الجرجاني نموذجاً والمعارضات الشعرية وعلاقة التناص بالسرقات لينتقل إلى الحديث عن التناص بالتراث الغربي وتطوره، وعند دراسته لشعر الحميدين رأى أنه شاعر مسكون بتراثه حيث تنوع التناص في شعره في استدعائه للشخصيات وفي استخدامه للإحالات وهنالك الإحالات الثقافية والأمثال الشعبية والعلاقات والإشارات، ويتوقف أبو هيف عند لغة الشعر لكونها الأبرز في الحداثة الشعرية العربية ليقوم بدراسة ظواهر لغوية في شعر الحميدين مثل العنوان والتكرار والحشد والتلاشي والانزياح إضافة إلى قضايا التضيد اللغوي مثل الغموض والتشكيل والتوقيع الإيقاعي والإحالة، وقد جعل أبو هيف «الصورة» محوراً أخيراً لدراسته حيث تطرق إلى الصورة من التقليد إلى التحديث متناولاً الصورة الحسية المتداخلة في شعر الحميدين والصورة الإشارية وقد خلص أبو هيف إلى أن الحميدين أسهم في تحديث قصيدته بخاصة والقصيدة في أقطار الخليج العربي بعامة في استعماله لتقانات القصيدة أو مكوناتها ربما استدعى مصطلحات ومفاهيم ومعايير لم يألفها النقد العربي الحديث حيناً أو لم تستقر بعد في شبكة المعرفة النقدية العربية الحديثة، وكتاب أبو هيف يطرح تجربة مختلفة في سياق الدراسات التي تتناول الشعر الحديث مزجت بين النظرية والتطبيق من واقع تجربة سعد الحميدين الشعرية الثرية.

ع.ص

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

نص في غابة التأويل

جعفر حسن وآخرون

أسرة الأدباء والكتاب البحرين (٢٠٠٢م)

تسعة نصوص شعرية وقصصية وضعت على مشرحة القراءات والنقد في هذا الكتاب لتسعة من الكتاب والكاتبات، تلك النصوص قدمت في ملتقى الإثنين الذي تقيمه أسرة الأدباء والكتاب في مملكة البحرين، والملاحظ أن تلك الدراسات، ونصفها بالدراسات لكون أغلبها اعتمد على عدد من المراجع إضافة إلى النص، لم تكن ارتجالية بل كانت معدة سلفاً قبل ملتقى الإثنين مما يؤكد جدية اللقاء.

وقد كان الشعر يشكل الثلثين ممثلاً بستة نصوص بينما القصة فقد كانت ثلاثة نصوص من تسعة إحداها للقاص فهد المصبح الذي شارك في المنتدى من المملكة العربية السعودية، يبقى عنوان الكتاب ملفتاً ومثيراً للجدل الأمر الذي جعل الناشر يوضح في الغلاف الخلفي من الكتاب إنه في الغابة لا شيء مكشوف، ولا أثر لخطر الأنساق وإنما هنالك فضيلة المغامرة وشبكات الاحتمالات وفي هذا الكتاب الذي يقترح غابته الفنية من نصوص لاترتكب نمطاً مفرداً، ولا تنصاع لقسرية القراءة المغلقة، تترك أقدامنا وحواسنا تصغي لأربعة ذئاب وهي تجوس في أحشاء هذه الغابة مستنجدة بشراهتها في محاولة لتفكيك أغصانها ومتاهاتها ومن ثم خلق غابة أخرى تغري الطرائد، ومن المؤكد وبعيداً عن رؤية الناشر أن تلك النصوص وغيرها من النصوص الإبداعية المنشورة في الكتب والصحف والمجلات تبقى حبيسة غابة التأويل تبحث عن ذئب شرس يفترسها أو حمل وديع يداعبها، ومن المؤكد أنها تبحث عن ذلك القارئ الذي يخوض معها روح المغامرة في تلك الغابة الشاسعة من التأويلات. وقد قسم الكتاب على عدد النصوص حيث تم نشر النص الشعري أو القصصي كاملاً ثم كانت الرؤى والمداخلات وأول هذه النصوص بعنوان عود آخر للشاعر

أحمد العجمي وكانت أول المداخلات تأويلاً لجعفر حسن بعنوان «لغة جديدة حساسية جديدة» الذي تحدث فيه عن التنظيرات النقدية في الشعر ودوافع التجديد متوقفاً عند قصيدة النثر ثم تناول قصيدة العجمي مشيراً أنه لايمكن التماس إيقاع التفعلية المنتظم الصارم إلا في بعض جوانبها وهي تنتمي إلى قصيدة النثر، وتوقف عبدالله جناحي في مداخلته المعنونة «رؤية الموسيقى» عند عنوان القصيدة «عود آخر» وبالذات كلمة عود ليقوم بدراسة القصيدة من خلال تلك الكلمة، وكذلك كانت دراسة فهد حسين الذي حاول البحث عن دلالات النص بدراسته التي جعل عنوانها «العود يشكل العالم مرة أخرى».

النص الثاني عنوانه «كان ياما كان» للشاعرة إيمان أسيري ألحق بدراستين لجعفر حسن بعنوان «لحمة النص بين تحليق الروح وحاجات البدن»، وفهد حسين بعنوان «جلجامش يبحث عن الخلود»، النص الثالث بعنوان «منتصف الحزن» للشاعر جعفر حسن الذي شارك في عدد من القراءات النقدية تداخل معها عبدالله جناحي من خلال دراسته التي جعل عنوانها « منتصف الشعر» والنص الرابع بعنوان «سيرة المجنون» للشاعر حسين السناهيجي قدم القراءة الأولى عبدالله جناحي بعنوان «القناع واشتعال القصيدة» وقدم فهد حسين دراسة مطولة بعنوان «الإحالة المضمونية لسيرة المجنون» متوقفاً عند لضمائر التي وردت في القصيدة ومدلولاتها، وقد رأى كريم رضى في دراسته أن السناهيجي صعلوك نهاية القرن المتحدثاً عن نص الذهن أم نص الذهان، النص الخامس بعنوان «جرار الأحلام» للشاعرة زهرة المذبوح تداخل معه جعفر حسن بدراسة عنوانها «تجليات غنائية لهمّ القول الشعري» وفهد حسين بدراسة عنوانها «ما يقترحه الحلم على النائم»، النص السادس بعنوان «هناك أيضاً» للشاعر محمد الحلواجي تداخل معه جعفر حسين في دراسة عنوانها «رؤية في تشكيل الصورة» وعبدالله جناحي بدراسة عنوانها «انتظارها أن تأتي من هناك» وكريم رضى دراسة عنوانها «وحيداً مع الحرية»، النص السابع بعنوان «السقوط» للقاص أسامة محمد الماجد تداخل معها محمد الجناحي بدراسة عنوانها «البطل بين الحرية والجبرية» والتي أشار في مقدمتها بأن تلك القصة تمتلك معظم مقومات التعريف التقليدي الشائع للقصة القصيرة، هذه الرؤية تشابهت إلى حد كبير مع دراسة كريم رضى الذي عنوانها « قصة شعبية بالفصحى»، النص الثامن قصة بعنوان «تعبت من تمردي» للقاصة منى الذكير تداخل معها جعفر حسن بدراسة عنوانها «تمزقات الوجود بين شظايا الحب وأمان اليقين»، وفهد حسين بعنوان «قراءة في تضاريس التمرد الإنثوي»، والنص التاسع والأخير بعنوان «غداً» للقاص فهد المصبح تداخل معها كل من جعفر حسن بدراسة عنوانها «اللعبة الإيحائية عند فهد المصبح» متناولاً الزمان في الحكاية ولعبة التناقض والتشابه في إيحاءات المصبح مورداً بعض الملاحظات، وفهد حسين بدراسة عنوانها «لغة السرد في قصة غدً» وكريم رضى بقصة عنوانها «صحو يكاد من التلذذ يحلم».

والكتاب بصورة إجمالية يطرح تجربة جيدة في الاحتفاء بالنصوص الإبداعية من خلال القراءات المتعددة إلى رصد ما يقدم في الملتقيات الدورية في المؤسسات الثقافية المختلفة.

ع.ص

ARCHIVE

المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية

حسين المناصرة

المؤسسة العربية (٢٠٠٢م)

تشكل مادب كتاب «المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية» في خمسمائة واثنين وثلاثين صفحة من القطع المتوسط، تتوزعها ثلاث مقدمات تمهيدية وثلاثة أبواب وخاتمة، وقائمة المصادر والمراجع.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقد تناول الباحث في مقدماته التمهيدية مجموعة من القضايا التي توضح إشكاليات البحث الرئيسة مركزا على موضوع البحث وحدوده ومنهجه وخطته، ومحاوراً صور المرأة المبدئية وعلاقاتها، وأهداف دراستها، والمادة الروائية التي اختارها مجالاً لمقاربته والملامح التاريخية والفنية التي مرت بها الرواية العربية في فلسطين وخاصة ما يتعلق منها بالرواية العربية النسوية الفلسطينية، وماكتب في هذا المجال من دراسات سابقة تختلف في منهجيتها ومتنها ونتائجها عما قام به الباحث، بوصفه انطلق في بحثه من خصوصية ما تكون مؤخراً في الدراسات النقدية العربية الحديثة عن نظرية أو مقاربات النقد النسوي والكتابة النسوية، وهنا اهتم في هذا السياق بتناول أبرز تقابلات الكتابة العربية في مجال كتابة الرجل عن المرأة وكتابة المرأة عن الرجل، ممهداً بهذا التصور النقدي ومن خلال التداخل مع المرجعيات المتعددة لما يمكن تسميته تجاوز الوعي النقدي التقليدي الذي يقف عند حدود الصور المفردة عن المرأة وعلاقاتها، إذ ينجز هدف البحث بوساطة السعي إلى بناء النموذج السردي الكامل للمرأة في الكتابة العربية عموماً من الناحية المتهيدية، ثم في الكتابة العربية الفلسطينية على وجه الخصوص في فصول البحث بوصف هذه الكتابة قابلة لاتخاذها مثالاً أو نموذجاً دالاً على أية كتابة عربية تنطلق من الشروط الفنية نفسها إلى الأهداف النقدية عينها في الرؤى والجماليات.

بعد هذه المقدمات التي بدت إشكالية في

أحوالها كلها خصص الباحث الباب الأول من كتابه للحديث عن المرأة بين الواقعي والتمثيلي في الكتابة الروائية الذكورية. وهو باب ينقسم إلى ثلاثة فصول: الفصل الأول: نموذج كنفاني: المرأة بين الواقعي والرمزي، وفيه: المرأة الهامش بين الواقعية والرمزية، والأم / الرمز من خلال: الأم الغائبة وحوارية الطهارة والدنس، والأم وحوارية الثقافي والفطري، والأم وحوارية الثورة ونقائضها. والعرض والأرض بين الطهارة والدنس، والعلاقات في الروايات غير المكتملة ورواية «الشيء الآخر من قتل ليلى الحايك» وقد توضحت من خلال هذه العناوين المتعددة جمالية بنية النماذج النسوية عند كنفاني، حيث اتكأت المرأة عنده على الرمز الفاعل في تشكيل الرمزية في أدب المقاومة العربية الفلسطينية في مواجهة العدو الصهيوني. وتحدث في الفصل الثاني عن نموذج إميل حبيبي: ذاكرة البحث عن المرأة / فلسطين؛ وفيه: المرأة وذاكرة النسيان، والمرأة وذاكرة البطل المهزوم، والمرأة وذاكرة الخطيئة، والمرأة وذاكرة المكان، واستنتج من خلال هذه العناوين أن بنية النماذج النسوية عند حبيبي تمثل فردوساً مفقوداً، يرمز هو الآخر إلى ضياع فلسطين، إذ مثلت المرأة في رواياته صورة فلسطين التي تشتت في المنافي، أو عانت معاناة تعجز الكتابة عن وصفها تحت نير الاحتلال. وأخيراً عالج في الفصل الثالث: نموذج روايات جبرا إبراهيم جبرا تحت عنوان: المرأة بين الجسدي والثقافي وفيه: نموذج الأنثى الشر، ونموذج الأنثى الجسد، ونموذج الأنثى المثقفة الفاعلة، وهنا بدت بنية النماذج النسوية عند جبرا تعيش رهينة عقدها الجسدية التي تجعل المرأة على وجه العموم عصابية مغتربة، دون نفي وجود المرأة المثقفة الواعية.

وكانت نتيجة هذا الباب أن بدت صور المرأة في روايات الذكور تميل إلى شكل المرأة الرمز لغير جنسها، والمرأة الحالة التشييئية على وجه العموم، بحيث يصعب إيجاد صور تمثل المرأة الإنسان المساوي للرجل بوصفه إنساناً حراً.

ويتناول الباحث في الباب الثاني: المرأة بين الاستلاب والتمرد في الرواية النسوية وهو ثلاثة فصول أيضاً: تناول في الفصل الأول نظرية الكتابة النسوية وفيه تحدث عن سياق الإشكالية والتحول الثقافي وتدجين مصطلح الكتابة النسوية ونبت المثاقفة النسوية في الكتابة العربية، وموقفين من الكتابة النسوية في النقد العربي، الموقف المعارض للفصل بين الكتابتين، والموقف المؤيد للكتابة النسوية. وفي هذا الفصل التنظيري المشفع ببعض الرؤى التطبيقية اقتناع بأن هدف التنظير أن يوضح اشكاليات النقد النسوي وجماليات الكتابة النسوية التي شاعت مؤخراً في المشهد الثقافي العربي. أما الفصل الثاني: فكان عن حركية المرأة بين الأنثوية والتمرد عليها في بعض النماذج الروائية النسوية وفيه: مدخل ونموذج الروائية ليانة بدر، ونموذج الروائية ليلى الأطرش، ونموذج الروائية سلوى البنا، وقد بينت النماذج الروائية النسوية عند هؤلاء الروائيات أنها تتشكل من خلال سعي بطلاتهن إلى التحرر، سعياً إلى بناء نموذج المرأة الإنسان المثقف. وتناول في الفصل الثالث: نموذج روايات سحر خليفة، المرأة الضحية ورؤى تحررها، وفيه: المرأة بين ذاتيتها وحركية المجتمع والمرأة في مواجهة الرجل/ سلطة المجتمع الذكورية، وجاءت بنية النماذج النسوية، أيضاً تميل عند سحر خليفة إلى البحث عن حرية المرأة وثقافتها مع التركيز على كون المرأة ضحية أو كبش الفداء في المجتمع العربي الفلسطيني الذي يعاني أيضاً من هيمنة الاحتلال إضافة إلى هيمنة التقاليد المختلفة.

ويتناول الباب الثالث والأخير: جماليات المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية الفلسطينية المختارة على وجه العموم، وهو ثلاثة فصول: نجد في الفصل الأول: أبرز جماليات المرأة وإنتاج اللغة السردية، وفيه: علاقة المرة بإنتاج اللغة السردية، وعلاقة المرأة بالمساحة اللغوية وحوافزها، وعناوين وأسماء أنثوية وأصوات أنثوية، وأدوار أنثوية، والعلاقات واستغلال المرأة وتعددية الملفوظ، وروافد بناء شخصية المرأة. ونجد في الفصل الثاني: العلاقات العاطفية والجسدية، ودورها في التشكيل الجمالي وفيه: علاقات الأنثى، وإشكاليات الحب، وحركية الأنثى في

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الرواية النسوية، وحركية الأنثى في الرواية الذكورية، والعلاقات بين الفشل والنجاح، والعلاقات وبناء هيكلية السرد. ونجد في الفصل الثالث: جماليات المرأة والعلاقة بالزمكانية، وفيه: إشكالية علاقة المرأة بالزمكانية، والزمكانية العامة وبناء شخصية المرأة وملامح استلاب أزمنة المرأة وحركية المرأة من الهروب إلى الإنتماء. وقد مثل هذا الباب خلاصات في الرؤى والجماليات التي طرحت بشكل موسع في البابين السابقين، وقد توصل الباحث في نهاية بحثه إلى مجموعة من النتائج التي أقرت الاختلاف بين روايتي الذكور والإناث بخصوص شخصية المرأة وعلاقاتها في الرواية العربية الفلسطينية، ومن ذلك توصله إلى أن المرأة في الكتابة الذكورية «لم تكن شخصية حرة في تصرفاتها ولم تكن قدرة ثقافية منتجة، متحررة من رؤية الكاتب وهي ليست إنساناً متكامل الشخصية، ولم يكن لها صوت واضح خاص بها.. كل هذا يعني أنها دور سردي مناسب جسدياً أو عاطفياً أو رمزياً لحياة البطل وذاكرته. ومن هنا أيضاً يمكن القول: إن المرأة في الرواية الذكورية حملت الرؤى الذكورية وجمالياتها في تشكيل المرأة غير المنتمية إلى الواقع بل أحياناً لانجد إمكانية لربطها بالواقع كمتخيل، وكأنها بالتالي فانتازيا جمالية أو رؤيا ذكورية نرجسية غيبت أي صراع بينها وبين الرجل».

وفي المقابل بدت شخصية المرأة في الرواية النسوية، كما يقول الباحث قد: ثارت أو تمردت على الجسد الأنثوي، وأقرت بعقم العلاقة مع الرجل المحكوم بقيم بطرياركية سلبية، وحاربت المرأة الرمز.. وأحلت محل ذلك المرأة المتمردة على واقع الاستلاب، والمرأة الضحية في هذا الواقع، والمرأة الساعية إلى بناء الوعي النسوي الجديد المشارك في بناء عالم مختلف إنساني، لتغدو الكتابة النسوية من هذه الناحية إعلاء لصوت الأنثى في مواجهة هيمنة الصوت الذكوري وسلطاته المتعددة.

ح.ع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأدب العربي الحديث

تحرير : عبدالعزيز السبيل وآخرين

النادي الأدبي الثقافي بجدة (١٤٢٣هـ - ٢٠٠٢م)

هذا الكتاب ترجمة لمقالات علمية تتناول في مجلد ضخم (أكثر من ٧٧٠ ص) موضوعات الأدب العربي الحديث في فنونه المختلفة، وبلدانه المتعددة، صدرت طبعته الإنجليزية قبل عشر سنوات (١٩٩٢م). اشترك في تأليفه تسعة من المستشرقين وأربعة من النقاد ومؤرخي الأدب العربي، وجاء في (١٤) فصلاً، أولها عن عوامل التأثير في الأدب العربي الحديث (وخاصة الترجمة)، ثم تناولت ثلاثة فصول الشعر العربي، (الإحيائي، والرومانسي، والحداثي : شعر التفعيلة)، وثلاثة فصول عن الرواية: نشأتها ، وأبرز مراحلها في مصر ، وخارجها . وفصل عن القصة القصيرة، وفصلان عن المسرحية، وفصل عن المقالة. والفصول الثلاثة الأخيرة تناولت : النقاد ، والكتابة النسائية، والشعر باللهجات الدارجة، وربما لايقتنع القارئ بتخصيصها أو دخولها في فنون الأدب!

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وأشارت مقدمة الترجمة العربية إلى تفاوت «في مستوى تأليف فصول الكتاب، من حيث الإيجاز والإسهاب، فبعضها يتجه نحو الرؤى النقدية، وأخرى هي أقرب إلى المسح التاريخي، الذي يمنح القارئ صورة إجمالية للموضوع المتناول. وإذا كان بعضها يعزو بعض الآراء إلى مصادر معينة فإن بعضاً آخر لا يستطيع فيه القارئ أن يحدد الآراء الواردة في الفصل، أهي لكاتب الفصل أم لآخرين لم يشر إليهم، وهذا التفاوت أيضاً في مستوى الترجمة، من حيث الأسلوب والصياغة اللغوية، وفهم النص الأصلي، إلا أن هناك التزاما جماعياً بالمستوى الأكاديمي في إخراج العمل» (ص٧).

وانعكس انتماء الكتاب العرب على تركيزهم على ما يتصل ببلدانهم : المسرح في مصر عند الراعي وبدوي، والقصة القصيرة في مصر عند صبري حافظ، والشعر الحر في الشام عند سلمى الجيوسي!

اتبع المؤلفون في الغالب المنهج التاريخي في تتبع أطوار الفنون الأدبية، أو وفق تصنيف فني (ص ص ٩ - ١٠٧) أوفكري أحياناً (ص ص ٤١٢ - ٤٦٠)، وأحيانا يقديم تحليل لنصوص شعرية أو نثرية (ص ص ١٠٩ - ١٢٠)، وقد يتتبع الظاهرة عبر أبرز أعلامها، كما عند الشعر الرومانسي (ص ص ١٤١ - ١٩٢).

يقدم الكتاب صورة عامة عن الأدب العربي الحديث، حوت إشارات غزيرة بأسماء الأدباء والمؤلفات الأدبية، إضافة إلى قائمة المصادر والمراجع في أكثر من (٨٠) صفحة؛ مما يجعله أحد الكتب المرجعية في تاريخ الأدب العربي الحديث.

كان على المسهمين في ترجمة الكتاب العودة إلى أسماء الأدباء العرب وقوائم مؤلفاتهم، والمقتبسات من نصوصهم؛ تفادياً للخطأ فيها، وتخليص الكتاب من الأخطاء الطباعية، التي لا تخفي على فطنة القارئ!

والكتاب جهد جماعي يؤكد الحاجة إلى جهد جماعي عربي لنشر كتاب ضخم عن الأدب العربي الحديث، تتولاه مؤسسة ثقافية أو أكاديمية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com